Samuel Strehle

Kollektivierung der Träume

Eine Kulturtheorie der Bilder

VELBRÜCK
WISSENSCHAFT

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Samuel Strehle
Kollektivierung der Träume

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Samuel Strehle

Kollektivierung der Träume

Eine Kulturtheorie der Bilder

VELBRÜCK
WISSENSCHAFT

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Publikation wurde freundlich unterstützt durch die Sigmund-Freud-Stiftung zur Förderung der Psychoanalyse e.V. und das DFG-Graduiertenkolleg Das Reale in der Kultur der Moderne.

Erste Auflage 2019
© Velbrück Wissenschaft, Weilerswist 2019
www.velbrueck-wissenschaft.de
Printed in Germany
ISBN 978-3-95832-172-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhalt

Einleitung 9

1 Bild 23
1.1 Die Repräsentationstheorie des Bildes 26
1.1.1 Bild und Wirklichkeit: Die antike Mimesistheorie. . . 26
1.1.2 Das Bild als anschauliches Zeichen: Semiotische Bildtheorien 38
1.2 Die Präsenztheorie des Bildes 45
1.2.1 Sichtbarkeit statt Repräsentation: Phänomenologische Bildtheorien 45
1.2.2 Das Nur-Bildmögliche: Max Imdahl und Gottfried Boehm 50
1.3 Die Wirkungstheorie des Bildes 58
1.3.1 Ästhetische Erfahrung: Die Entführungstheorie des Bildes 58
1.3.2 Der Bildakt: Die affektiven und emotionalen Bildwirkungen . . 69

2 Kultur 77
2.1 Kulturarbeit 80
2.1.1 Kultur als Antwort 80
2.1.2 Kultur als Labyrinth: Der Kulturmechanismus . . . 85
2.2 Verbildlichungsarbeit 90
2.2.1 Bilder als symbolische Form: Ernst Cassirer und Arnold Gehlen 90
2.2.2 Kollektive Imaginationen: Cornelius Castoriadis . . 98
2.2.3 Imaginationskollektivierung: Eine materialistische Theorie des Imaginären . . . 105
2.3 Spiel 115
2.3.1 Kunst, Spiel, Unterhaltung: Der gesellschaftliche Ort der Bilder 115
2.3.2 Bilder als Ausbruch aus der Wirklichkeit: Eine Spieltheorie der Kultur 125

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3 Traum 135
3.1 Am Schauplatz der Träume 136
3.1.1 Der Schlaf der Vernunft: Freuds Traumdeutung . . 136
3.1.2 Der psychische Transformationsprozess der Bilder: Die Traumarbeit 148
3.1.3 Vom Trauma zum Traum zum Bild: Der Wolfstraum . 155
3.2 Kollektivierung der Träume 165
3.2.1 Gemeinsame Tagträume: Ein intersubjektives Resonanzmodell der Kunst . . 165
3.2.2 Kunstform und Sozialform: Das bildliche Unbewusste 173
3.3 Theorie des gesellschaftlichen Unbewussten 180
3.3.1 Zum Begriff des gesellschaftlichen Unbewussten . . 180
3.3.2 Imaginäre Lösungen: Bilder als gesellschaftliche Wünsche 187

4 Wirklichkeit 194
4.1 The Dark Knight – Hintergründe und Überblick . . . 196
4.1.1 Von 1939 bis heute: Batman als Teil der globalen Populärkultur 196
4.1.2 »Reboot« des Batman-Mythos: Christopher Nolans Spielfilm-Trilogie 206
4.2 Einzelbildanalysen 210
4.2.1 »Welcome to a world without rules«: Das Filmplakat zu The Dark Knight 210
4.2.2 Batman über den Dächern: Der autoritäre Traumwunsch des Films 220
4.2.3 Der Joker verbrennt das Geld: Der anarchische Traumwunsch des Films 231
4.2.4 Brüderliche Massen: Der utopische Traumwunsch des Films 242
4.2.5 Erlösung und Himmelfahrt: Der religiöse Traumwunsch des Films 256
4.3 Wunsch und Wirklichkeit: Warum träumt wer wovon? . 264

5 Fazit 277

Quellenverzeichnis 291
Literatur 291
Comics 343
Filme 344
Abbildungen 344

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»While listening to your dream I had a dream…«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einleitung

Alles, auch das Bild, nimmt seinen Anfang im Dunkel der Nacht. So jedenfalls berichtet Hegel uns vom Ursprung der Bilder in einem als *Jenaer Realphilosophie* bekannten Vorlesungsmanuskript aus dem Wintersemester 1805/1806. Dort schildert der Philosoph in einer rätselhaft anmutenden Szene die plötzliche Erscheinung eines visuellen Bildes vor dem inneren Auge eines Subjekts. Aus der dunklen »Nacht der Welt« heraus katapultiert sich ein blutiger Kopf in den grell beleuchteten Vordergrund:

> »[I]n phantasmagorischen Vorstellungen ist es rings um Nacht, hier schießt dann ein blutig Kopf, – dort eine andere weisse Gestalt plötzlich hervor, und verschwinden ebenso – Diese Nacht erblickt man wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die *furchtbar* wird, – es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen.« (Hegel 1805–1806: 87a)

Worum handelt es sich bei diesen »phantasmagorischen Vorstellungen«? Beschreibt Hegel einen Traum, eine Phantasie oder gar eine halluzinatorische Wahnvorstellung? In diese Richtung jedenfalls, als abgründiges Produkt der psychischen Einbildungskraft, wird die Phantasmagorie Hegels zumeist interpretiert.[1] Dafür spricht unabweisbar der Textzusammenhang: »Diese Nacht erblickt man wenn man dem Menschen ins Auge blickt«, heißt es im Zitat; die Phantasmagorie ist also kein äußeres Geschehen, sondern eine »*Ideen*association« (ebd.) im Inneren des Subjekts, wie Hegel weiter unten im Text ausführt. Die Phantasmagorie ist ein literarisches Bild für die bildschöpfende Kraft der menschlichen Phantasie. Sie beschreibt die Fähigkeit des Geistes, *»aus dieser Nacht die Bilder hervorzuziehen, oder sie hinunterfallen zu lassen«* (ebd.), ergänzt Hegel in einer Randbemerkung seines Manuskripts. Was in der Nacht der Welt in Erscheinung tritt, ist die *»Macht«* der Psyche zum schöpferischen *»Selbstsetzen«* (ebd.), zum zauberischen Hervorbringen neuer Bilder aus sich selbst.

Auch auf den Leser hat das literarische Bild vom blutigen Kopf eine derart zauberische Wirkung. Dem unvermittelten Auftauchen des Bildes im Inneren des Subjekts entspricht die Stellung der Passage im Text, aus dessen Erzählfluss das Bild seinerseits mit unvermittelter Schockwirkung

1 Zu den gängigen Interpretationen von Hegels »Nacht der Welt« vgl. v. a. die einflussreiche Deutung durch Slavoj Žižek (1998: 14–16, 1999: 42–49) sowie Bronfen (2008: 103–120) und Sandkaulen (2010: 478–484); zur Deutungsgeschichte der Passage außerdem die Bemerkungen bei Kojève (1947: 268), Bataille (1955: 9) und Castoriadis (1975: 218 f.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heraussticht. Hegels Erzählung von der Genese der Bilder lässt auch vor unseren Augen ein inneres Bild wie einen düsteren Tagtraum aus dem Nichts entstehen, dessen suggestive Wirkung uns sofort ergreift und in den Bann zieht. Dass es »rings um Nacht« ist, die Szene also aus dem Dunkel vor das innere Auge des Betrachters »schießt«, verstärkt diesen Effekt noch, indem es das Geschehen aus allen raumzeitlichen Bezügen herauslöst und ins Niemandsland einer Traumwelt verlegt. Was wir sehen, ist eine surreal anmutende Szene, die uns verstört, wie ein Alptraum uns verstört. Mit Wucht und archaischer Energie drängt sich das Bild vom blutigen Kopf, der auftaucht und wieder verschwindet, vor unsere Augen und drückt sich in unsere Vorstellungswelt ein. Wären es echte Körperteile, die derart umherflögen, wären wir nachhaltig traumatisiert: Der Zauberkünstler Hegel führt uns das Horrorbild einer Zerstückelung vor.

Aber es ist kein eigentliches Trauma, das dieses Bild in uns auslöst. Seine Wirkung ist verschieden von derjenigen, die es auslöste, würden wir einer realen Zerstückelung beiwohnen. Im Gegenteil übt die düstere Phantasmagorie in Hegels Text eine morbide Faszination auf uns aus, verschafft uns gar eine eigentümliche Art von Leselust. Wir genießen diese dunkle, abgründige und rätselhafte Passage in Hegels Text; auch in diesem Sinne ›verzaubert‹ uns seine Phantasmagorie. Was hat es mit dieser seltsamen Lust am Schrecklichen auf sich? Was gefällt uns an einem blutigen Kopf und anderen weißen Gestalten, die hervorschießen und wieder verschwinden? Das Rätsel löst sich, wenn wir die »phantasmagorischen Vorstellungen« aus Hegels Text viel zitiertem Text in ihren zeitgeschichtlichen Kontext zurückversetzen – und damit ins Reich der Populärkultur und der Unterhaltung. Phantasmagorien nämlich waren zu jener Zeit etwas gänzlich anderes, als es die nachträglichen, allzu gelehrten Deutungen der Hegel-Interpreten suggerieren.

Im Jahr 1888 immerhin wusste man noch, was eine Phantasmagorie ist: die »Darstellung von gespensterhaften Gestalten u. dgl. mithilfe optischer Vorrichtungen«, wie es in einer Ausgabe von *Meyers Konversations-Lexikon* (1888: 985) heißt. Phantasmagorien im ursprünglichen Sinne waren keine inneren Bilder, sondern *technische Bildapparaturen*, die ein sensationsgieriges Publikum mit schockartigen Spezialeffekten beeindruckten. Mit Hilfe einer komplexen Anordnung von Glasmalereien, einem fahrbaren Projektor, Spiegeln, Licht und Nebel wurden die »gespensterhaften Gestalten« nach dem Prinzip der Laterna magica in den Zuschauerraum projiziert, um als bewegte Bilder Angst und Schrecken zu verbreiten. Die Phantasmagorie war eine Medienattraktion, eine Art von Horrorfilm avant la lettre noch vor der eigentlichen Erfindung des Films.[2] Als ihr Erfinder gilt gemeinhin, wenn auch nicht vollkommen

2 Zur Phantasmagorie im Kontext der »invention of the uncanny« im 18. Jahrhundert vgl. Castle (1995: 140–167); ausführliche Beschreibungen

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu Recht, der belgische Illusionskünstler Étienne-Gaspard Robert (mit Künstlernamen Robertson), der seine Apparatur des Schreckens seit dem Jahr 1798, also nur wenige Jahre vor Hegels Vorlesung, unter anderem im Keller eines alten Kapuzinerklosters in Paris aufführte.[3] In Robertsons Memoiren (1831) findet sich die Abbildung einer solchen »Fantasmagorie« (Abb. 1).

Ähnliche Attraktionen wurden auch in Deutschland aufgeführt, so etwa im Jahr 1796 von Johann Carl Enslen in Berlin.[4] Insofern ist es nicht unwahrscheinlich, dass Hegel solche publikumsträchtigen Gespenster-Shows zumindest vom Hörensagen kannte. Fast drängt sich der Eindruck auf, die »phantasmagorischen Vorstellungen« aus seiner Vorlesung bezögen sich ganz direkt auf Robertsons Phantasmagorie.[5] Denn die Abbildung aus dem Klosterkeller scheint nahezu unmittelbar wiederzugeben, wovon die Textpassage spricht: links oben eine weiße Gestalt, rechts einen abgetrennten (wenn auch unblutigen) Schädel, die beide in greller Beleuchtung plötzlich hervorschießen, während es rings um Nacht ist.

Das Bild zeigt aber noch etwas anderes, wovon man bei Hegel nichts liest. Was bei ihm fehlt, in den ursprünglichen Phantasmagorien jedoch umso größeren Raum einnimmt, ist die *soziale* Seite der phantasmagorischen Vorstellungen: ihre *Zuschauer.* Diese sind immerhin bereits in der ursprünglichen Wortbedeutung von »Phantasmagorie« enthalten, einer Zusammenziehung aus *phantasma* (gr. »Trugbild«[6]) und *agora* – dem

finden sich darüber hinaus bei Mannoni (1996), Hick (1999: 146–156), Rossell (2002) und Warner (2006: 147–156).

3 In Robertsons Memoiren ist das Jahr 1797 angeführt (vgl. Abb. 1), der akribisch recherchierte Aufsatz von Mannoni (vgl. 1996: 399) und einige andere Quellen (z.B. Hick 1999: 148, Rossel 2002: 142) nennen hingegen das Jahr 1798 als Datum der Uraufführung. In jedem Fall wurden Apparaturen dieser Art und sogar der Name jedoch schon einige Zeit vor Robertson geprägt, so insbesondere von Paul Philidor, der seine eigene »Phantasmagorie« zum ersten Mal 1790 in Wien und ab 1792 in Paris aufführte (vgl. Mannoni 1996: 393–396, Rossel 2002: 141 f.). Technische Entwürfe von ›Gespenstermaschinen‹ nach dem Prinzip der Laterna magica lassen sich noch weiter zurückverfolgen (vgl. Mannoni 1996: 391 f., Hick 1999: 151 f.).

4 Vgl. Rossel (2002: 141). Ein Überblick über weitere Schausteller findet sich bei Mannoni (1996: 390–396) sowie bei Hick (1999: 153–156).

5 Der vermutliche Zusammenhang zwischen Hegels »Nacht der Welt« und den optischen Phantasmagorien wurde meiner Kenntnis nach zum ersten Mal von Stefan Andriopoulos (vgl. 2013: 9 f.) erkannt, der ausgehend von dieser Entdeckung versucht, im Anschluss an Friedrich Kittlers Konzept des ›medientechnischen Aprioris‹ (vgl. ebd.: 12 f.) die »crucial role of spiritualism and optical media for the emergence of German idealism« (ebd.: 15) herauszuarbeiten.

6 Wenn nicht anders angegeben, erfolgen alle griechischen Wortangaben hier und im Weiteren nach Gemoll (1965), alle lateinischen nach Stowasser (1974).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 1: Louis-François Lejeune: Fantasmagorie de Robertson dans la Cour des Capucines en 1797. Frontispiz aus Étienne-Gaspard Robertson: Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques, 1831.

öffentlichen Versammlungsplatz der antiken Griechen – bzw. *agourein* – der öffentlichen Rede auf einem solchen Platz vor einer versammelten Menschenmenge.[7]

Die Abbildung von Robertsons Phantasmagorie zeigt die Menschenmenge in heller Aufregung. Einige von ihnen sind vor Schreck aufgesprungen und schlagen mit ihren Armen oder Stöcken um sich, ein anderer zieht seinen Degen aus der Scheide. Am rechten Rand des Bildes erheben zwei Frauen die Hände zum Gebet, und ganz im Vordergrund hat sich ein Besucher mit eingezogenem Kopf auf den Boden geworfen. Halten sie die Trugbilder des Illusionskünstlers etwa allzu gutgläubig für echte Gespenster? Oder reagiert ihr Körper lediglich reflexhaft und noch vor allem Denken auf die hervorschießenden Schreckensbilder, weil von ihnen eine Schockwirkung auf die Sinne ausgeht, der sich kein Bewusstsein entziehen kann, so aufgeklärt es sich auch dünken mag?

Im ›Kino der Attraktionen‹, dem frühen wie dem gegenwärtigen, leben die phantasmagorischen Schockapparaturen bis heute fort.[8] Zwar

7 Insofern ist Derridas Etymologie des Wortes als »öffentliche Verlautbarung« (Derrida 1993: 151; im Original: »parole publique«) nicht ganz so abwegig, wie es Andriopoulos (2013: 12) unterstellt; auch wenn es sich dabei tatsächlich nicht um eine *sprachliche* Verlautbarung handelt, wie er zu Recht betont.

8 Zum »cinema of attractions« in der Frühphase des Kinos bis ca. 1906 vgl. Gunning (1986). Der Terminus wurzelt in Sergej Eisensteins »Montage der Filmattraktionen« (Eisenstein 1924), beschränkt sich jedoch nicht

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sind die heutigen Zuschauer im Kinosessel in der Regel abgebrühter als die geradezu hysterisch erregten Besucher bei Robertson. Aber selbst wir können uns nicht immer gegen die aufsteigenden Affekte wehren, die manche Bilder in uns hervorrufen. Auch im Kinosessel des 21. Jahrhunderts erhöhen sich Pulsschlag und Atemfrequenz, zucken Finger zusammen und krallen sich fester in die Hand des Nebensitzers, werden Augen zusammengekniffen oder dreht sich gar der Magen um, wenn es das Kino allzu bunt mit uns treibt. Spätestens angesichts dieser extremen Phänomene stellt sich die Frage, die bereits Robertsons Ur-Phantasmagorie an uns stellt: Warum um alles in der Welt liefern Menschen sich freiwillig solchen Erfahrungen *visueller Unlust* aus und zahlen dafür sogar Eintrittsgeld?

Betrachten wir die Abbildung noch einmal etwas genauer, so erkennen wir, dass durchaus nicht alle Besucher dieselben Reaktionen der Unlust, der Angst und des Unbehagens zeigen. Die Dame in der zweiten Reihe vorne hat ein geradezu verzücktes Lächeln auf den Lippen. Auch der Mann direkt hinter ihr, der ihr etwas zuzuschieben scheint, wirkt vom Grauen nicht allzu tief ergriffen. Eine Reihe weiter hinten lässt sich gar eine erotische Szene beobachten. Ein Mann hat den Arm um eine Dame gelegt und versucht, sie auf den Mund zu küssen; ein anderer drückt ihr ungestüm einen Handkuss auf. Was ist das für eine seltsame Art von Schrecken, die erotische Annäherungen provoziert oder wenigstens begünstigt? Dabei sollten uns solche Knutschszenen eigentlich nicht überraschen, denn auch sie kennen wir aus dem heutigen Kinosaal. Wer sie schon einmal erlebt hat, ahnt ihr Geheimnis: Es ist gerade der gewaltsame ›Durchgriff‹ des Bildes auf den Körper, die Zertrümmerung der sozialen Konventionen durch die archaische Wucht des Bildes und folglich die *Befreiung*, die von dieser Erschütterung ausgeht, auf die sich der Lustgewinn solcher Szenen gründet.

Diese Befreiungskraft der bildlichen Erschütterung potenziert sich noch, wenn wir sie nicht nur von den einzelnen Zuschauern aus denken, sondern von der Gemeinschaft aus, die sie durch ihre Versammlung im Klosterkeller bilden. So liegt zumindest ein Teil der Lust nicht nur in den Beziehungen der Menschen zu den Bildern selbst, sondern auch in den Beziehungen zu anderen Menschen begründet, die sie mit Hilfe der Bilder eingehen. Die Zuschauer der Phantasmagorie interagieren in gewisser Weise doppelt: einerseits mit den Bildern, die sie als Angst einflößendes Gegenüber erleben, und andererseits mit den übrigen Zuschauern, deren Beziehungen durch die Wirkung der Bilder verändert oder zum Teil überhaupt erst ermöglicht werden wie im Fall der

auf dessen Stilmittel der ›Attraktionsmontage‹. Zur Übertragung des Konzepts auf spätere Filme und insbesondere das Hollywood-Kino vgl. Strauven (2006).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erotischen Anbahnungsversuche, bei denen das Bilderlebnis eine enthemmende Wirkung entfaltet. Der gemeinsame Bildkonsum verwandelt die einzelnen Betrachter in Bestandteile einer »Sehgemeinschaft«, wie Jürgen Raab es in seiner *Visuellen Wissenssoziologie* (2008) genannt hat. Die fremde Welt, die das Bild eröffnet und in die es uns entführt, wird gemeinschaftlich betreten. Einerseits katapultieren uns die Bilder aus der gewohnten sozialen Welt und zertrümmern ihre Konventionen, andererseits lassen sie im selben Moment eine ganz neue gemeinsame Welt entstehen, in der wir uns freier und ungezwungener bewegen können als in der Alltagswelt.

Diese Sehgemeinschaften, vor allem aber die kollektiven Bilder, die in ihnen zirkulieren und durch diese Zirkulation zu sozialen Tatbeständen werden, sind der eigentliche Gegenstand dieses Buches. Es interessiert sich für die Makrodimension der Bilder als Teil des ›gesellschaftlichen Imaginären‹, also für all jene Bilder, die nicht nur einzelnen Individuen, sondern größeren Kollektiven oder ganzen Gesellschaften Lust bereiten. Warum genießen wir solche Bilder, und was verraten sie uns über die jeweilige Gesellschaft, die sich in ihnen so bereitwillig wiederfindet? Was bedeutet die Lust am Bild, die sich bereits in der Phantasmagorie im Klosterkeller des Jahres 1798 als eigentümliche Mischung aus Lust und Unlust erwiesen hatte – gerade wenn sie nicht nur als Lust von Einzelnen, sondern auch als *kollektive Lust am Bild* verstanden wird?

Zwar wird es im Folgenden nicht ausschließlich und noch nicht einmal primär um die angsterregenden Bilder der Phantasmagorie und ihrer Nachfolger etwa im Horrorfilm gehen[9], sondern zumeist um die weniger schrecklichen Bilder aus anderen Bereichen des gesellschaftlichen Bilderkonsums. Dennoch kann das Beispiel der Phantasmagorie als paradigmatisch gelten für den Fokus, den dieses Buch gegenüber den Bildern einnimmt. Denn die Lust am Schrecken offenbart, wie viel *Psyche* im Spiel ist, wenn wir Bilder konsumieren – und zwar nicht nur auf der individuellen, sondern auch auf der kollektiven Ebene des Bildgebrauchs.

Bilder sind die kollektiven Träume der Gesellschaft – so lautet, auf die knappste Formel gebracht, die Leitidee meines als Grundlegung einer allgemeinen ›*Bildsoziologie*‹[10] konzipierten Buches. Als bloße Formel

9 Für eine Analyse genau dieser Bilder und damit des »paradox of pleasurable fear« in Horrorfilm und Thriller vgl. die Studie von Julian Hanich (2010a), die gleichermaßen die affektiven und körperlichen wie die sozialen bzw. kollektiven (dazu auch: Hanich 2010b) Dimensionen des Filmgenusses beleuchtet und darüber hinaus wichtige Differenzierungen zwischen »direct horror«, »suggested horror«, »shock«, »dread« und »terror« einführt.

10 Zum Begriff der *»Bildsoziologie«* vgl. Strehle (2008a: 58), dort allerdings noch ohne nähere Bestimmung eines entsprechenden Forschungsprogramms; stärker im Sinne des hier entwickelten Programms vgl. Strehle (2014).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

ist diese Analogie von Bild und Traum durchaus nicht neu, sondern repräsentiert eine ganze, geradezu klassische Strömung insbesondere, aber nicht nur, der psychoanalytischen und psychoanalytisch beeinflussten Filmtheorie.[11] Umfassend ausbuchstabiert und systematisch entfaltet wurde diese Analogie indessen bis heute nicht, und insbesondere die konzeptuelle Verbindung von Bildtheorie, Psychoanalyse und Soziologie stellt – wie die (gelungene) Verbindung von Psychoanalyse und Soziologie überhaupt – nach wie vor ein Desiderat der Forschung dar.[12] Bereits die Übertragbarkeit der Bild-als-Traum-Analogie auf andere Bildarten außer den bewegten Bildern des Kinos ist ungeklärt; dabei hatte gerade Freud, der große Traumtheoretiker des 20. Jahrhunderts, die systematische Beziehung von Bild und Traum an zentraler Stelle zum Ausdruck gebracht. Der Traum, so lautet seine Definition, ist die »Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder« (Freud 1916–1917: 182). Diese Definition macht nicht automatisch jede »Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder« sogleich zu einem echten Traum, verweist jedoch zumindest auf eine gewisse Verwandtschaft zwischen den Traumvorgängen im Inneren des Subjekts und den äußeren Bildern etwa der Kunst, des Spielfilms oder der Phantasmagorien.

Wo aber Träume sind, ja bereits wo ›Ideenassociationen‹ sind, wie Hegel sie genannt hatte, da ist auch Unbewusstes. Darum fallen nicht nur die inneren Bilder des Schlafs, sondern auch die öffentlichen Bilder der Gesellschaft in den Untersuchungsbereich der Psychoanalyse als Wissenschaft vom Unbewussten. Eine Soziologie, welche die ›Traumfunktion‹ der gesellschaftlichen Bilder erfassen will, kann folglich nur als *psychoanalytisch fundierte Bildsoziologie* sinnvoll betrieben werden. Aus ihrer Sicht erscheinen die gesellschaftlichen Bilder als psychische Ausdrucksbewegungen nicht nur der einzelnen Gesellschaftsmitglieder, sondern durch diese und ihren *massenhaften Bildgebrauch* hindurch zugleich als Ausdrucksbewegungen ganzer Kollektive. Als Kulturtheorie untersucht sie die Funktion der Bilder im makrosozialen Gesamtprozess der Gesellschaft, das heißt ihre Einbettung in das, was Freud die »Kulturarbeit« (1930: 141) genannt hatte. Bilder, so wird sich zeigen, sind ein zentrales

11 Zur Film-als-Traum-Analogie in der Filmtheorie siehe die Literaturangaben auf S. 138 f., Anm. 6.

12 Einen umfassenden Überblick über die Rezeption der Psychoanalyse in der Soziologie bietet Johann August Schülein (2016, v. a. 123–182; kürzer auch 2006), der – trotz einiger historischer Annäherungen etwa von Seiten der Kritischen Theorie – einen fehlenden Austausch zwischen den beiden Disziplinen beklagt. Als größtes Desiderat der heutigen Forschung benennt er u. a. die Entwicklung einer umfassenden Theorie der »Gesellschaft als Gesamtzusammenhang der sozialen wie der psychischen Faktoren« (Schülein 2006: 422), die nur durch Soziologie und Psychoanalyse gemeinsam zu leisten sei (vgl. ebd.: 421 f.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Medium dieser Kulturarbeit und damit ein elementarer Bestandteil der Art und Weise, wie Gesellschaften sich zu sich selbst verhalten und wie sie im Medium geteilter Vorstellungen ›über sich nachdenken‹.

Was ›*Bild*-Soziologie‹ in diesem Zusammenhang genau meint, wird im Kontrast zu anderen, auf den ersten Blick verwandten Ansätzen der soziologischen und außersoziologischen Beschäftigung mit Bildern deutlich. Im Unterschied etwa zu den zumeist eher auf immaterielle Vorstellungsbilder abzielenden Theorien des *gesellschaftlichen Imaginären* (vgl. insbesondere Castoriadis 1975; dazu Abschnitt 2.2.2 dieses Buches) oder den soziologischen Forschungen zu den ›Metaphern der Gesellschaft‹[13] fragt meine Bildsoziologie als Soziologie der *materiellen* Bilder nicht nur nach den gesellschaftlichen Vorstellungen als solchen, sondern auch nach den materiellen Medien dieser Vorstellungen. Dabei interessiert sie sich vor allem für die Funktion dieser Medien im Prozess des Kollektivwerdens von Vorstellungen bzw., wie es heißen wird, im Prozess der ›Imaginationskollektivierung‹ (vgl. 2.2.3). Denn die Inhalte des gesellschaftlichen Imaginären stehen nicht von vornherein schon als kollektive Vorstellungen zur Verfügung, sondern müssen in kollektive Vorstellungen erst verwandelt werden – nicht allein, aber insbesondere durch materielle Bildzirkulation, das heißt durch materielle Ausbreitung im ›Bildraum‹ der Gesellschaft.

Von *kunstsoziologischen* Zugängen unterscheidet sich meine Bildsoziologie dadurch, dass sie sich nicht nur für die Bilder des Kunstsystems interessiert (vgl. jedoch 2.3.1), sondern für prinzipiell jedwede Art von ›ästhetischen‹ Bildern. Damit sind alle Bilder gemeint, die wir um ihrer selbst willen betrachten, weil sie uns eine wie auch immer geartete ›Lust am Bild‹ bereiten und nicht etwa als bloßes Hilfsmittel für externe Zwecke dienen wie Diagramme, Verkehrszeichen oder technische Baupläne. Zu den ästhetischen Bildern in diesem Sinne zählen beispielsweise Kunstgemälde, Spielfilme, TV-Serien und Comics, aber auch Postkarten, Urlaubsfotografien oder die ›Starfotografien‹ in Zeitschriften, im Fernsehen oder im Internet.[14] Von soziologischem Interesse sind hierbei vor

13 Vgl. hierzu u.a. Lüdemann (2000), Farzin (2011), Schlechtriemen (2014a) und Junge (2015).

14 Auch die gegenstandslosen Bilder der modernen Kunst fallen definitionsgemäß in den Untersuchungsbereich meines Ansatzes; ebenso die Bilder der Werbung, die zwar sehr wohl externen (nämlich ökonomischen) Zwecken dienen, diese Zwecke aber gerade dadurch verwirklichen, dass sie im Betrachter ästhetische Lust erzeugen. Ausgenommen sind hingegen all jene ›Zweckbilder‹, die uns *als* Bilder keine eigene Lust bereiten. Dass wir andererseits auch ein technisches Schaubild für seine Klarheit und Eleganz bewundern können, soll damit nicht bestritten werden; dann aber betrachten wir das Bild gerade nicht mehr als bloß technisches, sondern als ästhetisches Bild. Einen Grenzfall stellen je nach Blickwinkel die Nachrichten- und

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

allem die *populären Bilder*, also jene Objekte der kollektiven Schaulust, denen Gesellschaften ihre gemeinsame Aufmerksamkeit widmen und für die sie, wie im Fall der Kinobilder, ein hohes Maß an sozialen und ökonomischen Ressourcen bereitstellen.

Von *mediensoziologischen* Ansätzen wiederum hebt meine Bildsoziologie sich ab, sofern es ihr nicht um ›die Medien‹ im Allgemeinen, sondern um ein ganz bestimmtes Medium zu tun ist, und sofern sie sich nicht allein für die medientechnischen Bildapparaturen interessiert, sondern auch, und in letzter Instanz sogar am stärksten, für die *Inhalte*, die über diese Apparaturen transportiert und in gesellschaftliche Zirkulation gebracht werden. Denn es ist ihre konkrete, inhaltlich je spezifische Gestalt, die dafür sorgt, dass bestimmte Bilder die gesellschaftliche Aufmerksamkeit erfolgreich fesseln und gesellschaftlich ›durchschlagen‹, andere jedoch nicht. Zwar gehört zum Erfolg der Bilder ganz zweifellos ihre Einbettung in zum Teil hochentwickelte, effektmächtige Bildapparaturen wie das Kino (vgl. 2.3.2). Der allgemeine Blick auf solche Apparaturen allein aber vermag den offenkundig höchst selektiven Bildkonsum der Gesellschaft nicht zu erklären. Dieser kann nur durch eine inhaltliche Analyse der Bilder und ihrer psychischen ›Resonanzpunkte‹[15] hinreichend erhellt werden.

Der psychoanalytische Blick auf diese Resonanzpunkte schließlich ist es, der meine Bildsoziologie auch von allen bisherigen Ansätzen der *soziologischen Bildforschung* im engeren Sinne bzw. der *Visuellen Soziologie* unterscheidet.[16] Anders als die gängigen soziologischen Ansätze

Reportagebilder dar: Einerseits sind sie Mittel zum Zweck der sachlichen Informationsvermittlung und werden oft beiläufig und ohne signifikanten Lustgewinn konsumiert; andererseits werden auch sie aus einer Vielzahl verfügbarer Fotografien nach ästhetischen Kriterien wie z.B. kompositorischer Gelungenheit ausgewählt (vgl. Grittmann 2007: 44–48).

15 Ich komme auf diesen zentralen Begriff im Kontext meines ›Resonanzmodells der Kunst‹ (und der Unterhaltung) in Abschnitt 3.2.1 ausführlich zurück.

16 Wichtige Arbeiten aus diesem Feld sind u.a. die allgemeinen Grundlegungen einer ›Visuellen Soziologie‹ durch Elizabeth Chaplin (1994), Douglas Harper (2012) und Luc Pauwels (2015); die *Visuelle Wissenssoziologie* von Jürgen Raab (2008), die sich den Bildpraktiken subkultureller »Sehgemeinschaften« widmet; die ethnografisch und praxistheoretisch angelegte (gleichwohl auf medizinische Bilder beschränkte) Untersuchung *Doing Images* von Regula Burri (2008); die am Vorbild der Objektiven Hermeneutik orientierte, v.a. als Methodologie der Bildinterpretation konzipierte *Sozialtheorie des Bildes* von Roswitha Breckner (2010); das Plädoyer für eine *Sichtbare Soziologie*, also den Einsatz von Visualisierungen in der soziologischen Wissensproduktion und -darstellung, von Gerald Beck (2013); die vorrangig an soziologischen Metaphern orientierte, aber auch bildtheoretisch begründete Untersuchung der *Bilder des Sozialen* von Tobias Schlechtriemen (2014a); sowie zuletzt der Sammelband zum *Bild als soziologisches Problem* von

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

denkt sie das Bild vom Phänomen des Unbewussten aus, wie Freud und seine Nachfolger es beschreiben. Als Schlüsselkonzept fungiert in diesem Zusammenhang die psychoanalytische Theorie des Traums, den Freud nicht nur als ›bildliches Denken‹, sondern auch als Denken des Unbewussten, als ›unbewusstes Denken‹ begreift. Der Traum, so Freud, ist der bildliche Ausdruck unbewusster, tief verdrängter Wünsche und Ängste, aber auch die Wiederholung traumatischer Wirklichkeitserfahrungen, die durch diese Wiederholung bearbeitet und transformiert werden. Form und Inhalt bedingen einander dabei unauflöslich: Die Bilder des Traums enthalten darum so viel Unbewusstes, weil das Unbewusste selbst schon maßgeblich im Modus der Bildlichkeit organisiert ist. Die reinste Form dieses unbewussten Denkens sind die visuellen Bilder des Traums, wie sie uns Nacht für Nacht vor dem inneren Auge erscheinen.

Auch die Träume der Gesellschaft, so wird sich zeigen, erfüllen diese Funktion eines unbewussten Denkens. Im kollektiven Konsum ihrer Bilder denken Gesellschaften gleichsam wortlos über sich nach – bildhaft, assoziativ und mit hohen energetischen Ladungen. Gerade die formale Verwandtschaft von Bild und Traum begünstigt dabei, dass in diesem wortlosen Selbstgespräch der Gesellschaft auch jene tief verdrängten Dimensionen des gesellschaftlichen Lebens zum Ausdruck kommen, die im Alltag unausgesprochen unter der Oberfläche bleiben. Die Bilder partizipieren nicht nur an der Form des Traums, sondern eben dadurch auch an seinen Inhalten. In ihnen ist *gesellschaftliches Unbewusstes* enthalten, wie ein weiteres Schlüsselkonzept dieses Buches lauten wird (vgl. 3.2) – hier verstanden nicht im Sinne eines überhistorischen Schatzes angeborener Archetypen, sondern als historisch gebildetes Reservoir der ›ausgeschlossenen Möglichkeiten‹, die eine Gesellschaft aus ihrem öffentlichen Diskurs und ihrer kollektiven Praxis verbannt, ohne sie jemals ganz aus den Psychen der einzelnen Gesellschaftsmitglieder und damit aus dem gesellschaftlichen Ganzen, das sich aus diesen Gesellschaftsmitgliedern zusammensetzt, löschen zu können.

Michael R. Müller und Hans-Georg Soeffner (2018). An älteren Klassikern der soziologischen Bildforschung siehe Arnold Gehlens Studie *Zeit-Bilder* (1960b); die von Pierre Bourdieu, Luc Boltanski u.a. durchgeführte empirische Studie zu den *sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* (Bourdieu et al. 1965); Erving Goffmans Untersuchung zu *Geschlecht und Werbung* (1976); sowie die semiotisch und systemtheoretisch fundierte Arbeit von Andreas Schelske zur *kulturellen Bedeutung von Bildern* (1997). An kürzeren programmatischen Beiträgen vgl. u.a. Müller-Doohm (1997), Maasen/Meyerhauser/Renggli (2006), Soeffner/Raab (2004), Wulf (2006), Stäheli (2007), Baecker (2007), Reichertz (2007), Schnettler (2007), Bohn (2012), Bosch/Mautz (2013), Bachleitner/Weichbold (2015) und Traue/Blanc (2018). Überblicke über den soziologischen Forschungsstand zum Thema Bilder bieten Schelske (2005), Burri (2009) und Breckner/Raab (2016).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Bilder der Kunst und der Unterhaltung sind die Trägermedien, auf deren sichtbaren Oberflächen diese gesellschaftlich verdrängten Inhalte öffentlich aufgeführt werden. Sie sind die Bühnen für die Wiederkehr des Verdrängten, auf denen die ausgeschlossenen Möglichkeiten wenigstens *imaginär* verwirklicht werden dürfen, wo ihnen die Verwirklichung im Realen verwehrt bleibt. Sie sind die kulturell bereitgestellten Kanäle, auf denen die Phantasien des Unbewussten, wie Freud über die Werke der Kunst schrieb, ihren »Rückweg aus dieser Phantasiewelt zur Realität« (Freud 1911: 22) antreten. In diesem Sinne sind sie als Instrumente der kollektiven Auseinandersetzung von Gesellschaften mit sich selbst, das heißt als kollektive ›Denkmedien‹ zu verstehen. Meine Bildsoziologie will die psychischen Energien, die sich in diese Denkmedien eingeschrieben haben, analytisch freilegen und zugleich herausarbeiten, wie sehr es sich bei ihnen um *soziale* und *politische* Energien handelt, die uns nicht nur etwas über die einzelnen Bildproduzenten und Konsumenten verraten, sondern auch etwas über die Gesellschaft als ganze, die sich um sie herum versammelt.

Was für Energien das konkret sind, und was genau sie über die Gesellschaft verraten, in der sie zirkulieren, zeigt sich am Ende des Buches, das nicht nur reine Theorie sein möchte, sondern seine theoretischen Konzepte auch mit empirischem Inhalt, das heißt mit gesellschaftlichem Leben und ›Wirklichkeit‹ füllen will. Deshalb wird im letzten Teil ein gesellschaftlich besonders massenwirksames Bild bzw. eine Bildfigur, der Superheld *Batman*, ausführlich untersucht und in seiner bislang erfolgreichsten Version, dem Spielfilm The Dark Knight (USA 2008, Regie: Christopher Nolan), einer ›soziologischen Traumdeutung‹ unterzogen. Fünf Einzelbild- bzw. Szenenanalysen und eine abschließende Gesamtdeutung probieren die im theoretischen Teil entwickelten Ansätze einer psychoanalytisch fundierten Bildsoziologie am Gegenstand aus und klopfen sie auf ihre soziologischen Erkenntnispotenziale ab.

Insgesamt gliedert sich dieses Buch in vier Hauptteile, die schlagwortartig mit vier Begriffen überschrieben sind: Bild – Kultur – Traum – Wirklicheit. Diese Begriffe sind gleichermaßen als systematische Konstruktion zu verstehen wie auch als Wegweiser für die Lektüre. Als systematische Konstruktion bezeichnen sie die vier Gesichtspunkte, unter denen das Phänomen der Bilder im Folgenden untersucht wird. Erstens nämlich werden sie als materielle Objekte betrachtet, denen eine dingliche bzw. bildliche Eigenlogik innewohnt, die den Möglichkeitsraum dessen, was wir mit Bildern machen können, ontologisch determiniert. Selbst der noch so freie Bildproduzent oder der noch so subversive Rezipient können sich über diese ontologischen Bedingungen des Bildes nicht einfach hinwegsetzen, sondern müssen *mit* ihnen umgehen. Eine Soziologie der Bilder, die ihren Gegenstand nicht ›wegsoziologisieren‹ möchte, hat darum zunächst durchaus unsoziologisch von jener

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ontologie des Bildes auszugehen, die die Grundlage bildet für alles, was wir mit Bildern überhaupt machen können.

Erst im Anschluss daran können die Bilder dann zweitens als soziale Objekte analysiert werden, mit denen Subjekte auf der Grundlage dieser Ontologie tatsächlich etwas machen und mit denen sie Kulturarbeit bzw., wie es auch heißen wird, ›Verbildlichungsarbeit‹ betreiben. Bilder sind Teil des ›kulturellen Wohnraums‹, in dem Gesellschaften sich einrichten und mit dessen Hilfe sie ihr Verhältnis zur Welt und zu sich selbst organisieren. Die gesellschaftliche Funktion der Bilder kann darum nur durch eine kulturtheoretische Einbettung, also eine Verortung der Bilder im Gesamtgefüge der Kultur, sinnvoll begriffen werden.

Drittens werden die Bilder in ihrer Eigenschaft als materialisierte Träume bzw. Tagträume untersucht, das heißt als psychische Ausdrucksmedien, in denen sich unbewusste psychische Inhalte und Konflikte niederschlagen. Diese psychischen Niederschläge in den Bildern, so wird sich zeigen, sind ein konstitutiver Bestandteil ihrer Gesellschaftlichkeit: Gerade die Offenheit der Bilder für Unbewusstes macht sie für das Publikum attraktiv und lässt sie als intersubjektive ›Resonanzräume‹ für die Entstehung von Sehgemeinschaften fungieren.

Und viertens schließlich werden die Bilder als Bilder *von* der Wirklichkeit betrachtet, die immer auch Bilder *in* der Wirklichkeit sind, über die sie uns einerseits etwas verraten, an der sie andererseits aber auch aktiv teilhaben und die sie durch ihre ›Arbeit am Imaginären‹ mitgestalten. Der Begriff der Wirklichkeit ist dabei in einem zweifachen Sinne zu verstehen: einerseits als die reale Bildpraxis einer konkreten Gesellschaft im Sinne ihrer materiellen Bildzirkulation, die an einem empirischen Beispiel exemplarisch untersucht wird; andererseits aber auch als Wirklichkeitshintergrund dessen, worauf die gesellschaftlich zirkulierenden Bilder als Teil der Kultur- bzw. Verbildlichungsarbeit reagieren und ›antworten‹. Erst die Zusammenschau dieser vier Gesichtspunkte ergibt meiner Meinung nach ein rundes Bild dessen, was Bilder für Gesellschaften bedeuten und wie Gesellschaften in Bildern über sich selbst nachdenken bzw. wie sie in ihren Bildern von sich träumen.

Als Wegweiser für die Lektüre geben die vier Begriffe zugleich die konkrete Gliederung des Buches an. Zuerst wird das Phänomen des BILDES in seiner Eigenlogik beleuchtet (Teil 1), indem drei Traditionslinien bzw. Denkrichtungen der Bildtheorie nachgezeichnet werden: die *Repräsentationstheorie* des Bildes (Kapitel 1.1), die in Gestalt der platonischen Mimesistheorie (Abschnitt 1.1.1) sowie in Gestalt der modernen Semiotik bei Charles S. Peirce, Klaus Sachs-Hombach und anderen Autoren (1.1.2) behandelt wird; die *Präsenztheorie* des Bildes (1.2) im Umfeld phänomenologischer Bildtheorien mit Vertretern wie Edmund Husserl und Lambert Wiesing (1.2.1) sowie Max Imdahl und Gottfried Boehm (1.2.2); und schließlich die *Wirkungstheorie* des Bildes (1.3), die auf die

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ästhetische Grundstimmung des Bildersehens sowie, mit Jean Baudrillard, auf die ›Entführungskraft‹ der Bilder abhebt (1.3.1), aber auch auf die affektiven und emotionalen Bildwirkungen, mit denen die Bilder auf uns einwirken und bestimmte Reaktionen in uns hervorrufen (1.3.2).

Der zweite Teil fragt nach der Funktion der Bilder im allgemeinen Prozess der KULTUR. Auch hier stehen drei Aspekte im Vordergrund: Das erste Kapitel rekonstruiert Kultur mit einem von Freud geprägten Begriff als *Kulturarbeit* (2.1), das heißt als Ordnungs- und Problemlösungstätigkeit bzw. als ›Antwort‹ auf die Herausforderungen einer zu bearbeitenden Wirklichkeit (2.1.1); in diesem Zusammenhang wird der Begriff des ›Kulturmechanismus‹ eingeführt, mit dem sich die Steigerungsdynamiken des Kulturprozesses beschreiben lassen (2.1.2). Das zweite Kapitel widmet sich einer Sonderform der Kulturarbeit, der *Verbildlichungsarbeit* (2.2), die im Anschluss an Ernst Cassirers ›Philosophie der symbolischen Formen‹ als Verwandlung von Eindruck in Ausdruck sowie im Anschluss an Arnold Gehlen als ›Außenweltstabilisierung‹ begriffen wird (2.2.1). Mit Cornelius Castoriadis wird eine Verbindung zwischen der Verbildlichungsarbeit und dem ›gesellschaftlichen Imaginären‹ hergestellt (2.2.2), in kritischer Ergänzung zu Castoriadis aber auch die materielle Dimension dieses gesellschaftlichen Imaginären und seinen Prozesscharakter als ›Imaginationskollektivierung‹ herausgearbeitet (2.2.3). Das dritte Kapitel schließlich widmet sich all jenen Bildern, die in der Ordnungsfunktion der Kulturarbeit nicht aufgehen und stattdessen als *Spiel* und damit als Gegeninstanz zum gesellschaftlichen Alltag zu verstehen sind (2.3). Hierfür wird einerseits auf Niklas Luhmanns Analysen der Kunst und der massenmedialen Unterhaltung zurückgegriffen (2.3.1), andererseits auf die ›Spieltheorie der Kultur‹ bei Roger Caillois sowie die Analysen zur ›Kultur als Einspruch‹ bei Dirk Baecker (2.3.2).

Der dritte Teil etabliert die Analogie von Bild und TRAUM und damit die Zentralthese des Buches. Im Anschluss an Freud erscheint der Traum dabei als Schlaf der Vernunft, der uns Nacht für Nacht an einen *anderen Schauplatz* entführt und uns in die Welt des Unbewussten eintauchen lässt (3.1). Das mit Freuds Traumtheorie verbundene Konzept der ›psychischen Transformation der Bilder‹ wird zuerst im Rekurs auf Freuds *Traumdeutung* (3.1.1 bis 3.1.2) und dann am Beispiel des ›Wolfstraums‹ (3.1.3) ausführlich erläutert. Das zweite Kapitel verlegt den Schauplatz der Träume dann vom nächtlichen Schlaf auf die Tagträume der Kunst und der Unterhaltung, an deren Beispiel das zuvor entwickelte Konzept der Imaginationskollektivierung zu einer Theorie der *Kollektivierung der Träume* (3.2) ausgebaut wird, die dem gesamten Buch den Titel gibt. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf der Rezeptionsseite der Kunst als eines intersubjektiv geteilten Tagtraums, in dessen Zuge die vom Künstler produzierten und gesellschaftlich verbreiteten Bilder für den Betrachter als ›Resonanzräume‹ des Unbewussten fungieren (3.2.1). Der zweite

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Abschnitt dieses Kapitels widmet sich dem Zusammenspiel von ›Kunstform‹ und ›Sozialform‹ der Bilder und führt die Begriffe des ›bildlichen Unbewussten‹ sowie des ›psychosozialen Arrangements‹ ein (3.2.2). Im dritten Kapitel werden die so gewonnenen Einsichten schließlich in eine *Theorie des gesellschaftlichen Unbewussten* überführt (3.3). Der erste Abschnitt dient der Klärung und Bestimmung dieses voraussetzungsvollen Begriffs im Anschluss an Autoren wie Erich Fromm, Georges Devereux, Mario Erdheim und andere (3.3.1). Der zweite Abschnitt zeigt, wie Bilder in diesem Prozess als öffentliche Bühnen für die gesellschaftliche Wiederkehr des Verdrängten dienen können, und führt den von Claude Lévi-Strauss und Fredric Jameson geprägten Begriff der ›imaginären Lösung‹ ein, an welchem sich sowohl die stabilisierende Funktion der Bilder als gesellschaftlicher ›Kitt‹ wie auch ihre utopische Funktion als gesellschaftliche ›Explosivkraft‹ aufzeigen lassen (3.3.2).

Der vierte Teil schließlich wendet sich der Wirklichkeit zu, also der real existierenden Bildproduktion einer Gesellschaft, die am Beispiel des Spielfilms The Dark Knight ausführlich untersucht wird. Das erste Kapitel führt zunächst in die *Hintergründe* des ›Batman-Universums‹ ein, in das der Spielfilm eingebettet ist (4.1). Es rekonstruiert in groben Zügen die Entstehungsgeschichte dieses Universums und seiner Hauptfigur (4.1.1), um dann den Spielfilm in diesem Universum zu verorten (4.1.2). Das zweite Kapitel widmet sich dem Film selbst in *Einzelbildanalysen*, die sich auf fünf besonders paradigmatische Bilder bzw. Szenen konzentrieren (4.2). Dazu zählen: das Filmplakat, das die Zuschauer ins Kino locken soll (4.2.1), die ›Hochhausszene‹ als besonders symbolträchtige Darstellung der Hauptfigur Batman (4.2.2), die ›Geldverbrennungsszene‹, die Batmans Gegenspieler, den Joker, nicht minder symbolträchtig porträtiert (4.2.3), die ›Schiffsszene‹ als dramatischer Höhepunkt des Films, in der die Bevölkerungsmassen als politisches Subjekt die Bühne des Films betreten (4.2.4), sowie zuletzt das Finale des Films, mit dessen Bildern der Film ausklingt und das als ›filmische Traumarbeit‹ entziffert wird (4.2.5). Eine soziologische Gesamtdeutung des Films führt die Fäden der Einzelbildanalysen zusammen und fragt nach dem Verhältnis von *Wunsch und Wirklichkeit*, das heißt nach der Funktion des Traums für die Gesellschaft, die ihn träumt (4.3).

Das abschließende *Fazit* bringt die gewonnenen Erkenntnisse auf den Punkt, indem es die Funktion der Bilder als ›unbewusste Denkmedien‹ der Gesellschaft herausarbeitet. Im gemeinsamen Konsum ihrer Bilder, so zeigt es sich am Ende, denken Gesellschaften gleichsam unwissentlich über sich selbst nach. Sie führen ein wortloses Selbstgespräch, ohne zu wissen, worüber sie eigentlich sprechen; sie träumen, ohne zu wissen, wovon. Auch darum bedarf es der ›soziologischen Traumdeutung‹ – um Licht ins Dunkel der Bilder zu bringen.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1 Bild

Was ist ein Bild? Schon mit dieser einfachen Frage, die der Kunsthistoriker Gottfried Boehm (1994c) einem einschlägigen Sammelband als Titel vorangestellt hat, beginnen die Probleme jeder Bildtheorie. Präzise Definitionen nämlich, was unter Begriffen wie ›Bild‹, ›image‹ oder ›picture‹ genau zu verstehen ist, sind überraschend rar gesät. Gerade die Kunstgeschichte, die es seit jeher mit Bildern und dem Sprechen über sie zu tun hat, schenkte der »Bilderfrage« (Boehm 1994a) lange Zeit nur wenig Aufmerksamkeit. So konstatiert der amerikanische Kunsthistoriker James Elkins noch im Jahr 2011, also über fünfzehn Jahre nach dem von Boehm (1994b: 13) ausgerufenen »iconic turn«[1]:

> »Words such as ›image,‹ ›picture,‹ and Bild work in art historical discourse as placeholders: we do not put much pressure on them, we don't expect them to carry much of the argument.« (Elkins 2011: 15)

Schon die Frage, was mit dem Wort überhaupt gemeint sein soll, ist nicht immer eindeutig zu beantworten.[2] Bilder können stille oder bewegte Bilder sein, Kunstgemälde, Fotografien oder Kinobilder, sie können gegenständlich oder ungegenständlich sein, flächig oder dreidimensional.[3] Im alltäglichen Sprachgebrauch existieren außerdem noch ›natürliche

1 Ebenfalls im Umlauf sind verwandte Schlagwörter wie »pictorial turn« (Mitchell 1992), »imagic turn« (Fellmann 1995, erstmals 1991) oder auch »visual turn« (Roeck 2003); zur Einordnung des ›iconic turn‹ in den ›cultural turn‹ der letzten Jahrzehnte vgl. Bachmann-Medick (2006). Zur Einführung in die mit dem ›iconic turn‹ einhergehende, noch relativ junge Forschungsrichtung der interdisziplinären ›Bildwissenschaft‹ siehe Brandt (1999), Böhme (1999), Belting (2001), Sachs-Hombach (2003), Huber (2004a), Schulz (2005), Pichler/Ubl (2014) sowie die Sammelbände von Maar/Burda (2004), Sachs-Hombach (2005) und Belting (2007a).

2 Einen thematisch denkbar weit gespannten Überblick über die Verwendungsweisen des Wortes bietet W. J. T. Mitchell (1994: 15–77). Grundlegend zur Geschichte des Bildbegriffs vgl. den Eintrag im Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* von Oliver R. Scholz (2000), zur Etymologie auch Bauch (1960) und Panagl (2001).

3 Die Spannbreite des Wortes wird deutlich, wenn man seine zahlreichen Komposita miteinbezieht: »›Bild‹ hat als Wort mancherlei Bedeutungen angenommen. Die heute gebräuchlichste bezieht sich auf ein Werk der Malerei oder seinen Ersatz. Die ursprüngliche spricht aus vielen Zusammensetzungen: Bildhauer, Bildschnitzer, Bildwerk, Bildnerei, Standbild, Bildsäule, Bildstock, Reiterbild, Götterbild, Götzenbild. Im Niederländischen, das aus einer deutschen Mundart zur Selbständigkeit erwachsen ist, hat ›beeld‹ noch

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bilder‹ wie Spiegelbilder und Wolkenbilder, obgleich dieser Sprachgebrauch nicht von allen Bildtheoretikern geteilt wird (vgl. etwa Hyman 1998).

Unklar ist überdies der Status der inneren bzw. mentalen Bilder in den Imaginationen der Phantasie und der nächtlichen Träume. Sie sind die am schwersten greifbare Form der Bilder, weil sie nur im Kopf des Einzelnen stattfinden, in den wir nicht hineinschauen können. Das gilt erst recht für die mentalen Wahrnehmungsbilder, also jene ephemeren, flüchtigen Eindrücke des Auges beim Sehen der physischen Welt, die im Gedächtnis als Erinnerungsbilder abgespeichert (oder vergessen) werden.[4] Solche inneren, flüchtigen Bilder auf dieselbe Weise zum Gegenstand der Bildtheorie zu machen wie die äußeren, materiellen Bilder, wäre wohl eine Überdehnung des Bildbegriffs, die ihn übermäßig weit und unscharf werden ließe; zu viel unterscheidet die beiden Phänomene voneinander. Darum macht es Sinn, unter ›Bildern‹ im Folgenden zunächst die äußeren, materiellen Dinge zu verstehen, an die wir idealtypisch denken, wenn wir von Bildern sprechen, wie sie beispielsweise an der Wand hängen, aber auch auf einem Computerbildschirm oder einer Kinoleinwand zu sehen sind.

Und dennoch lassen sich die inneren Bilder auch aus einer Theorie der äußeren Bilder nicht einfach ausgrenzen. Dagegen spricht die enge Wechselwirkung, die sie miteinander unterhalten. Nicht nur wird eine Vielzahl äußerer Bilder nach dem ›Vor-Bild‹ innerer Vorstellungen angefertigt; selbst der Fotograf, der einen Teil seiner Bildproduktion an den Fotoapparat delegiert, hat zumeist noch eine wenigstens vage Vorstellung seines Bildmotivs vor Augen – oder sein Wahrnehmungsbild im Sucher –, bevor er auf den Auslöser drückt. Entscheidender ist, dass gerade die äußeren Bilder sich wieder in innere Bilder *zurückverwandeln*, sobald sie visuell wahrgenommen werden. Der Kunsthistoriker und Bildwissenschaftler Hans Belting spricht in diesem Sinne von einem »Medientausch« (Belting 2007b: 52) zwischen äußeren und inneren Bildern. In seiner *Bild-Anthropologie* (2001) führt er aus:

> »Es läuft auf einen Akt der Metamorphose hinaus, wenn sich die gesehenen in erinnerte Bilder verwandeln, die fortan in unserem persönlichen

die alte (im Hochdeutschen bis ins 17. Jahrhundert bestehende) Bedeutung: Bildwerk in stofflich greifbarer Gestalt, heute ›Plastik‹ oder ›Skulptur‹.« (Bauch 1960: 275).

4 Zum Themenkomplex der mentalen Bilder – sowohl im Sinne innerer Phantasiebilder als auch von Wahrnehmungseindrücken der äußeren Welt (einschließlich der äußeren Bilder) – vgl. Rehkämper (1991), Fellmann (1995), Huber (2004a: 89–97, 2004b) und Singer (2004) sowie die Beiträge in Sachs-Hombach (1995), Rehkämper/Sachs-Hombach (1998) und Hüppauf/Wulf (2006).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Bildspeicher einen neuen Ort finden. Wir entkörperlichen in einem ersten Akt die äußeren Bilder, die wir ›zu Gesicht bekommen‹, um sie in einem zweiten Akt neu zu verkörpern: es findet ein Tausch zwischen ihrem Trägermedium und unserem Körper statt, der seinerseits ein natürliches Medium bildet.« (Belting 2001: 21)

Überall dort, wo es nicht allein um die Bilder als solche geht, sondern auch um ihren ›Gebrauch‹, das heißt ihre praktische Produktion einerseits und ihre visuelle Rezeption andererseits, können wir die äußeren Bilder also nicht einfach von den inneren Vorstellungen abkoppeln, aus denen sie hervorgehen und in die sie sich wieder zurückverwandeln. Zumindest aus soziologischer Sicht blieben die Bilder unverstanden, würde man nicht wenigstens versuchen, sie zu den inneren Bildern in Beziehung zu setzen, mit denen sie so innig verwoben sind. Im weiteren Verlauf dieses Buches wird es vor allem die Psychoanalyse sein, die diese Innenseite der Bilder und ihre Wechselbeziehung mit den äußeren Bildern beleuchtet (vgl. Teil 3).

Für die bildtheoretische Grundlegung soll es aber tatsächlich zunächst nur um die äußeren Bilder gehen. Auf sie sind die klassischen und auch die neueren Bildtheorien gemünzt, und an ihnen wurden die grundlegenden Denkmodelle entwickelt, mit denen die ›Bilderfrage‹ in der abendländischen Geschichte in immer neuen Anläufen zu klären versucht wurde. In den gegenwärtigen bildtheoretischen Debatten stehen sich dabei vor allem zwei grundlegende Ansichten über das Bild gegenüber: die *Repräsentationstheorie* (1.1) und die *Präsenztheorie* des Bildes (1.2). Zur Repräsentationstheorie gehören die platonische Theorie des Bildes als Mimesis bzw. Nachahmung, die von der Antike bis zum 19. Jahrhundert das beherrschende Paradigma der Bildreflexion darstellte (1.1.1), aber auch die semiotischen Theorien, die heute an die Stelle des Mimesisparadigmas getreten sind (1.1.2). Die Präsenztheorie des Bildes ist jüngeren Datums und wird von phänomenologisch beeinflussten Autoren wie Lambert Wiesing, Max Imdahl und Gottfried Boehm vertreten. Sie interessiert sich weniger für die Zeichenhaftigkeit des Bildes als vielmehr für seine bildliche Eigenpräsenz (1.2.1) und die Beziehungen der Bildobjekte untereinander, aus denen die kompositorische Spannung bzw. die ›ikonische Differenz‹ der Bilder resultiert, aber auch allgemein das ›Nur-Bildmögliche‹ im Sinne dessen, was nicht durch andere Medien ersetzbar ist (1.2.2).

Eine weitere Möglichkeit, das Phänomen der Bilder zu denken, wird im dritten Kapitel entwickelt. Die *Wirkungstheorie* des Bildes lenkt den Blick auf das Subjekt des Bildersehens und auf die subjektive Erfahrung, die es am Bild macht (1.3). Diese Wirkung des Bildes auf das Subjekt wird in zwei Richtungen ausbuchstabiert. Einerseits geht es um die verführerische ›Sogwirkung‹ des Bildes, mit der es uns in seine eigene Welt

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hineinzieht und in diesem Sinne aus der Wirklichkeit ›entführt‹ (1.3.1); andererseits geht es um die ›Schlagwirkung‹ des Bildes, das uns zu affektiven und emotionalen Reaktionen verführt, uns erregt und begeistert, aber auch konfrontiert und abstößt (1.3.2). Bilder, so zeigt sich an diesen beiden Wirkungsrichtungen, sind mehr als bloße Zeichen, wie die Semiotiker sie verstehen, aber auch mehr als lediglich visuelle Präsenzen, wie die Phänomenologie sie beschreibt. Sie *machen* etwas mit uns: Einem Traum gleich ziehen sie uns in fremde Welten hinfort, wirken aber auch aus dieser fremden Welt heraus auf unsere eigene Welt zurück.

1.1 Die Repräsentationstheorie des Bildes

1.1.1 Bild und Wirklichkeit: Die antike Mimesistheorie

Seit es Menschen gibt, ahmen sie Dinge nach. Ganz offenkundig gehört der Nachahmungsdrang zur anthropologischen Grundausstattung des Menschen. Das bezeugen bereits die prähistorischen Höhlenbilder (Abb. 2), die zu den ältesten erhaltenen Bildwerken der Menschheit überhaupt zählen.[5] In ihnen ahmt der Mensch die Gestalt der großen Tiere nach, denen er begegnet und mit denen er interagiert. Vielleicht steht der Nachahmungsdrang überhaupt am Ursprung der Bilder, ist ihre erste und stärkste, wenn auch nicht ihre einzige Motivation.[6] Es verwundert darum nicht, wenn auch die älteste überlieferte Bildtheorie sich den Bildern über den Begriff der Nachahmung, der *Mimesis*, zu nähern versucht.

Die Nachahmung lässt sich als ›bildtypische‹ Sonderform dessen begreifen, was allgemeiner im Begriff der *Repräsentation* gefasst werden kann. Als Nachahmungen sind Bilder Repräsentationen, also ›Wieder-Vergegenwärtigungen‹ von etwas, das ihnen logisch vorausgeht.[7] Bilder als Repräsentationen zu denken, heißt demnach, sie von ihrem Bezug

5 Für einen Überblick über die prähistorische Höhlenmalerei und die wechselvolle Deutung ihrer bis heute rätselhaften Erzeugnisse vgl. Bahn (1988/2016), Lorblanchet (1995/2000), Lewis-Williams (2002) und Rosengren (2012); letzterer mit einem – allerdings wenig überzeugenden – Plädoyer *gegen* den »mimetic curse in cave-art studies« (ebd.: 9–11). Spezifisch bildtheoretische Überlegungen zur prähistorischen Kunst finden sich auch bei Le Tensorer (2001).

6 Die Frage, ob der Ursprung der Bilder in der Nachahmung oder nicht vielmehr in der Abstraktion zu suchen ist, wurde durchaus kontrovers diskutiert – vgl. die beiden gegensätzlichen Positionen bei Arnold Hauser (1953: 1–8; 1974: 6, 11) und André Leroi-Gourhan (1964–1965: 237–241).

7 Zur Etymologie des Repräsentationsbegriffs vgl. Hofmann (1974: 38–47); zur vielschichtigen Verwendung des Begriffs im ästhetischen Diskurs

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2: Panneau der Pferde, ca. 29–35 000 v. Chr. (zur Datierung vgl. Quiles et al. 2016). Holzkohle auf Felswand. Höhle von Chauvet bei Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche, Frankreich.

auf die außerbildliche Wirklichkeit her zu denken. So rätselhaft die Höhlenbilder der großen Tiere uns beispielsweise sein mögen, so zweifellos steht doch fest, dass sie etwas mit den wirklichen Tieren außerhalb der Höhlen zu tun haben müssen, denen sie so offensichtlich nachempfunden sind. Als was auch immer sie gemeint gewesen sein mögen, auf einer elementaren Ebene sind sie Nachahmungen – das heißt Produkte dessen, was in der Antike als Mimesis bezeichnet und philosophisch diskutiert wurde.

Der zusammen mit Aristoteles wichtigste Vertreter der antiken Mimesistheorie ist der griechische Philosoph Platon. Wesentlich stärker als Aristoteles stellt Platon dabei die Bilderfrage als solche und reflektiert systematisch über den ontologischen Status des Bildes. Im Dialog *Sophistes* etwa wirft er die fundamentale Definitionsfrage auf, »was wir denn

vgl. Werber (2003); auch auf andere Diskursbereiche bezogen vgl. Behnke (1992).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

überhaupt unter einem Bild meinen« (Soph. 239d). Als Anwort zählt er zunächst einige empirische Beispiele dafür auf, welche Phänomene unter die Gattung der Bilder zu rechnen seien: »die Bilder im Wasser und in den Spiegeln, und dann die gemalten und die geformten und was für andere es noch gibt« (Soph. 239d, vgl. Pol. 509e–510a). Anschließend wird das Bild philosophisch bestimmt als das »Allgemeine in dem allen, was du eben, da du von vielen sprachst, mit *einem* Namen bezeichnen wolltest, indem du zu allem ›Bild‹ sagtest, was doch *eins* ist« (Soph. 240a).

Dieses eine »Allgemeine«, das alle aufgezählten Bildphänomene für Platon gemeinsam haben, ist die *Mimesis*. Die Bedeutung dieses Schlüsselbegriffs der antiken Ästhetik allerdings ist gar nicht so leicht zu bestimmen. Das griechische Wort *mimesis* (laut Wörterbuch: »1. Nachgeahmtes, Abbild; 2. Nachahmung, Darstellung«) stammt von dem Verb *mimeisthai* ab (vgl. Kardaun 1993: 20 f.), das bereits beim Mythendichter Pindar auftaucht, wo es die Nachahmung von Tieren durch einen Schauspieler bezeichnet, aber auch musikalische Ausdrucksformen, etwa den auf einem Instrument gespielten Ton, der in einem Schauspiel das Sterben einer Figur ›begleitet‹ (vgl. Halliwell 2002: 19). Obgleich sich als gängige Übersetzung des Wortes im Deutschen die ›Nachahmung‹ eingebürgert hat – so etwa in der einflussreichen Übersetzung durch Friedrich Schleiermacher[8] –, ist umstritten, ob sich eine einzige Grundbedeutung von *mimesis* überhaupt angeben lässt. Hermann Koller (1954: 119) etwa gibt zwei verschiedene Grundbedeutungen an – »Nachahmung« und »Darstellung« –, wobei er den ursprünglichen Sinn des Wortes vor allem im kultischen Tanz, also in der Darstellung, verortet. Maria Kardaun arbeitet als »einheitliche Bedeutung« des Begriffs bei Platon die »bildhafte Darstellung« (Kardaun 1993: 66) heraus und behauptet, dessen Wortgebrauch füge sich »reibungslos in den normalen griechischen Wortgebrauch der vorplatonischen und der nachplatonischen Literatur« (ebd.). Andere Autoren hingegen sind vorsichtiger (vgl. Moraux 1955: 8 f.) und führen bereits für den vorplatonischen Sprachgebrauch nicht weniger als fünf Bedeutungen an:

> »first, visual resemblance (including figurative works of art); second, behavioral emulation/imitation; third, impersonation, including dramatic enactment; fourth, vocal or musical production of significant or expressive structures of sound; fifth, metaphysical conformity, as in the Pythagorean belief, reported by Aristotle, that the material world is a mimesis of the immaterial domain of numbers« (Halliwell 2002: 15).

Allen Bedeutungsfacetten gemeinsam ist gleichwohl der Rekurs auf das Phänomen der *Ähnlichkeit*, die ja auch in der gängigen Übersetzungen

8 Eine Übersicht über die gängigen Übersetzungen, auch in anderen Sprachen, findet sich bei Kardaun (1993: 10–18); im Englischen wird *mimesis* zumeist mit »imitation« übersetzt (vgl. ebd.: 11–15).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als ›Nachahmung‹ der Sache nach mitschwingt: Wer etwas nachahmt, und sei es im Tanz, wiederholt das Nachgeahmte durch etwas dem Nachgeahmten möglichst Ähnliches. Am wenigsten evident erscheint dies auf den ersten Blick für die Musik, umso deutlicher ist der Zusammenhang jedoch in den darstellenden Künsten wie etwa im Schauspiel, bei dem, so Platon in der *Politeia*, »irgendeiner eine Rede vorträgt, als wäre er ein anderer«, indem er »seinen Vortrag jedesmal so sehr als möglich dem nachbildet [im Original: *mimeisthai*], von dem er vorher ankündigt, dass er reden werde« (Pol. 393c).

Im *Sophistes* bestimmt Platon auch das Bild auf diese Weise über das Moment der Ähnlichkeit: Ein Bild ist »das einem Wahren ähnlich gemachte Andere solche« (Soph. 240a). Das in diesem Satz verwendete Tätigkeitswort *aphomoion*, »ähnlich machen«, betont dabei ein entscheidendes Moment: Mimesis ist ein Machen, eine Tätigkeit, eine *techné* – und zwar die Technik der Herstellung von Ähnlichkeit.[9] Wenn etwas ein Bild von mir ist, dann darum, weil der Maler es mir ähnlich gemacht und meine Züge mit Händen und Werkzeug aktiv und intentional auf das Bild übertragen hat.[10] Darin liegt zugleich der Grund, warum nicht jedes Ding, das einem anderen ähnelt, bereits ein Bild ist. Zwei Hühnereier bilden einander ebenso wenig ab wie zwei Zwillingsbrüder. Sie ähneln sich zwar, wurden einander jedoch nicht in einem Akt der Nachahmung ähnlich gemacht. Insofern führt Platons eigener Verweis auf »die Bilder im Wasser und in den Spiegeln« eigentlich in die Irre, denn hier fehlt die Tätigkeit der Mimesis im engeren Sinne bzw. sie wird der Natur selbst zugeschlagen.

Mimesis ist also eine herstellende Tätigkeit, andererseits aber ist sie wiederum keine komplette Neuschaffung des Nachgeahmten, keine gleichwertige zweite Schöpfung. Das Bild, so betont Platon im *Kratylos*, ist keine vollständige Verdopplung, keine identische Kopie des Abgebildeten. »Oder merkst du nicht«, heißt es dort, »wieviel den Bildern daran fehlt, dasselbe zu haben wie das, dessen Bilder sie sind?« (Krat. 432b) Denn sie ahmen stets nur bestimmte Aspekte des Originals nach, andere hingegen lassen sie weg. So sind die Bilder für Platon grundsätzlich weniger als das, was sie darstellen – ein defizitäres »Seinsderivat«, wie Hans Blumenberg (1957: 27) zu Platons Bildauffassung einmal geschrieben hat. Was ihnen am meisten fehlt, ist der Körper, also die Substanz, das ›Sein‹ dessen, was sie abbilden. Darum kann Platon an anderer Stelle auch sagen, das Bild

9 Zum Aspekt der *techné* in der platonischen Mimesistheorie vgl. Janaway (1995: 36–57); für einen graphischen Überblick über Platons Unterteilungen der *techné* als Grundbegriff mit zahlreichen Unterbegriffen vgl. ebd.: 172.

10 Vgl. hierzu auch Wiesing (2005: 131), der das Merkmal der »Intention« für die platonische Mimesistheorie hervorhebt: »Nachahmungen sind bewußt um der Ähnlichkeit willen hergestellte Artefakte.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sei eine »Verflechtung«, bei der »das Nichtseiende mit dem Seienden verflochten« (Soph. 240b) ist. Denn das Bild ist nicht wirklich das, was es abbildet, es ist »[k]eineswegs doch ein Wahres, sondern ein Scheinbares« (ebd.). Gleichwohl, so reflektiert Platon die eigentümliche ›Zwitterhaftigkeit‹ (vgl. Böhme 1999: 27) des Bildes, die er selbst »ganz ungereimt« (Soph. 240b) findet, ist das Bild wiederum auch nicht nichts: »Aber es *ist* ja doch irgendwie«, denn immerhin ein »Bild ist es doch wirklich« (ebd.).

Ähnlichkeit, so lässt sich dieser ›ungereimte‹ Status des Bildes logisch auflösen, bedeutet nicht vollkommene Übereinstimmung. Die Relation zwischen dem Bild und dem Abgebildeten ist eine beschränkte »Teilhabe-Relation« (Böhme 1999: 17, Mouroutsou 2010: 40–42), eine nur »partielle Identität« (Wiesing 2005: 57). Wäre sie mehr, so ginge die spezifisch bildhafte Relation und damit das »Bildsein« (Böhme 1999: 20) des Bildes verloren: Ähnlichkeit ohne Differenz wäre nicht Ähnlichkeit, sondern Identität, also kein Bild mehr, sondern eine Reproduktion. Bilder sind aus anderem Holz geschnitzt als das, was sie abbilden. Zwischen Bildobjekt und Realobjekt, Abbild und Abgebildetem, Bild und Wirklichkeit klafft ein *ontologischer Graben*: Das Bild besitzt ein anderes »Sein« als die gewöhnlichen Dinge, es ist ein »Scheinbares«, wie Platon es nennt. Dieser Schein ist jedoch wiederum nicht mit einem tatsächlichen Nichtsein zu verwechseln, denn auch das Bild hat ein Sein, nur eben ein anderes als die Dinge der physischen Welt.

Trotz des ontologischen Grabens stehen sich die beiden Welten für Platon nicht beziehungslos gegenüber. Die Brücke über den Graben wird durch die *Ähnlichkeit* geschlagen, die als Gemeinsames zwischen den beiden Seinsformen vermittelt. Bildsein heißt im Kontext der Mimesistheorie, dass das Bild nicht einfach nur für sich steht, sondern auf ein Wirkliches bezogen ist, mit dem es zwar nicht die körperliche Substanz, dafür aber bestimmte andere Eigenschaften teilt, namentlich Proportionen und Farbgebung. Die Kunst des Bildermachens, so erläutert Platon, »besteht darin, wenn jemand nach des Urbildes Verhältnissen in Länge, Breite und Tiefe, und dann auch jeglichem seine angemessene Farbe gebend, die Entstehung einer Nachahmung bewirkt.« (Soph. 235d–e, vgl. Pol. 602d) Man darf hinzufügen, was Platon hier stillschweigend zu implizieren scheint, ohne es deutlich zu sagen: dass die Teilhabe sich auf die *visuelle Gestalt* des Abgebildeten beschränkt, wie sie dem Auge erscheint. Das versteht sich von selbst bei der Farbe, die per definitionem nur visuell wahrgenommen werden kann, gilt aber wohl auch für die Proportion bzw. die Form des Bildobjekts, von der Platon offensichtlich nicht meint, man solle sie mit den Fingern ertasten.

Sogar mit dieser Präzisierung bleibt Platons Definition der Nachahmung im *Sophistes* jedoch ein Stück weit hinter dem zurück, was er eigentlich im Sinn hat, wenn er von Nachahmung spricht: die Tatsache, dass das Bild nicht einfach nur an einer visuellen Gestalt ›teilhat‹,

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern dass die Gestalt des Bildes der Gestalt des abgebildeten Gegenstandes tatsächlich *nachgebildet* ist.[11] Dass zwei Zwillingsbrüder keine Bilder des jeweils anderen Zwillings sind, liegt schließlich nicht daran, dass sie vollkommen identisch sind, anstatt einander nur ähnlich zu sein; auch zweieiige Zwillinge bilden einander ja nicht ab, obwohl sie in Platons Sinne ähnlich sind. Vielmehr sind sie darum keine Bilder voneinander, weil sie logisch gleichrangig sind, während das Bild auf einer logischen »Nachrangigkeit« (Rauscher 2006: 138) beruht.[12]

Bildlichkeit, darin liegt eine wesentliche Bestimmung des Bildes als Mimesis, ist eine wesentlich *einseitige Relation*.[13] Das Bild im Wasser bildet mein Gesicht ab, mein Gesicht aber nicht das Wasser. Schon der geläufige und zumindest für die Bilder durchaus angemessene Begriff *Nach*-ahmung verweist auf die hierarchische Relationslogik der Mimesistheorie, die das Bild stets im Rahmen seines »Dependenzverhältnisses« (Scholz 2000: 622) zur ursprünglichen Wirklichkeit denkt, auf die es sich bezieht und die es abbildet. Das Wort »Repräsentation«, das einer weiteren möglichen Übersetzung von *mimesis* entspricht (vgl. Conford 1922, Kardaun 1993: 70) – auch wenn es, wie eingangs angedeutet, eigentlich weiter gefasst ist, da ihm der Aspekt der *techné* fehlt – bringt dieses Dependenzverhältnis bereits sprachlich zum Ausdruck: Wenn *re-praesentatio* wörtlich »Wieder-Vergegenwärtigung« bedeutet, dann wird in der Repräsentation etwas ›wieder‹ vergegenwärtigt, was vorher schon da war. Die Repräsentation wiederholt und verdoppelt das Repräsentierte – wenn auch eben nicht vollständig, sondern nur partiell, also nur in gewissen Aspekten des Repräsentierten, dem sich die Repräsentation immer nur annähern kann, ohne es jemals ganz zu erreichen.

So gehört zum ästhetischen Paradigma der Mimesis bei Platon unweigerlich die Semantik von Urbild und Abbild, von echtem Original und defizitärer Kopie, die nicht nur Platons Bildtheorie, sondern auch sein philosophisches Denken insgesamt durchzieht. Denn bereits seine allgemeine »Ontologie [ist] selber eine Bildtheorie«, wie unter anderem Gernot Böhme (1999: 15) herausgearbeitet hat.[14] Dies gilt vor allem für die ›Ideenlehre‹, das Kernstück des platonischen Denkens (für einen

11 Deutlicher wird der Gedanke im *Timaios* (Ti. 28c–29a) ausgedrückt, wo Platon die Welt als ein durch einen »Werkmeister« nach einem »Vorbild« geschaffenes »Abbild« beschreibt.

12 Vgl. in diesem Zusammenhang die ›Kausaltheorie‹ des Bildes, die Oliver Scholz (1991/2009: 82), wenn auch in kritischer Absicht, wie folgt skizziert: »Etwas soll nur dann ein Bild von x sein, wenn x ein (herausragender) kausal relevanter Faktor bei der Entstehung des Bildes gewesen sei.«

13 Zur hierarchischen Einseitigkeit bzw. Asymmetrie des Abbildungsverhältnisses vgl. Mouroutsou (2010: 42), Scholz (1991/2009: 83) und Asmuth (2010: 115).

14 Zu *Image and Reality in Plato's Metaphysics* vgl. auch Patterson (1985; zum Bild im engeren Sinne insb. 25–62).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Überblick vgl. Natorp 1902, Schäfer 2007). Zwar geht es dort in letzter Instanz um abstrakte, also *unsichtbare* Ideen wie etwa die Idee des Guten oder des Wahren. Andererseits aber ist es kein Zufall, dass bereits das Wort ›Idee‹ selbst – für das Platon zumeist die Wörter *eidos* und *idea* gebraucht – eine bildliche Dimension besitzt. *Eidos* heißt nicht nur »Idee, Begriff«, sondern auch »Urbild« sowie »Aussehen, Gestalt, Form«, und *idea* bedeutet zunächst »Ansehen, Aussehen, Äußeres, Gestalt«, »Beschaffenheit, Art u. Weise« sowie »Meinung, Vorstellung, Urbild, Idee«. Das Verb *idein* bzw. synonym *eidon*, von dem *idea* und *eidos* abstammen, meint ursprünglich »sehen, erblicken, wahrnehmen, besuchen«, und dann erst »einsehen, erkennen, erfahren, erwägen«. Platon selbst versteht seine Ideen gleichwohl etwas unkonkreter, als es die ursprüngliche Wortbedeutung nahelegt. Sie sind für ihn so etwas wie überindividuelle, archetypische Urbilder der menschlichen Seele, die zugleich die eigentliche Wirklichkeit hinter den äußeren, sichtbaren Dingen bilden.

Wie stark Platons Ideenlehre dennoch im Register des Bildhaften gedacht ist, und welche – allerdings defizitäre – Rolle die äußeren Bilder in dieser Ideenlehre einnehmen, wird an einem berühmten Gedankengang aus der *Politeia* deutlich. Die tiefere Wirklichkeit beispielsweise eines Tisches, so führt Platon dort aus, liegt in der Idee des Tisches begründet, an welcher der konkrete, physische Tisch lediglich Anteil hat (vgl. Pol. 597a–598d). Nicht erst die Kunst, schon die physische Welt als solche ist bei Platon also mimesistheoretisch gedacht: Die äußere Wirklichkeit ist selbst nur die Abbildung, die Mimesis, der *Widerschein* der ihnen zugrunde liegenden Ideen bzw. Urbilder.[15] Wenn damit aber bereits die normale Alltagswelt als Bild erscheint, und noch dazu als defizitäres, so sinken die äußeren Bilder in der Seinshierarchie entsprechend noch weiter nach unten. Sie sind, so Platon, nur Abbilder von Abbildern. Ein Maler, der einen Tisch nachbildet, malt nicht das Urbild des Tisches ab, sondern den sichtbaren Tisch, der selbst schon ein Abbild des Urbildes ist. »Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbildnerei« (Pol. 598b), lautet das konsequente Urteil über die bildenden Künstler. Aus dem idealen Staat, den Platon in der *Politeia* entwirft, gehören sie darum ebenso verbannt wie die Mythendichter mit ihren sprachlichen Bildern (vgl. Pol. 376c–378e, 394b–398b, 595a–608b).

An anderen Stellen freilich urteilt Platon nicht ganz so pauschal, sondern führt Differenzierungen ein. Es gibt, so heißt es im *Sophistes*, bessere und schlechtere Bilder, nämlich »zwei Arten der Nachahmungskunst«

15 Unter anderem im *Höhlengleichnis* (Pol. 514a–518b) wird diese Auffassung der physischen Welt als eines bloßen Scheins, den es in Richtung einer direkten ›Ideenschau‹ zum Wahren hin zu durchbrechen gilt, beschrieben – und ihrerseits in einem Vorstellungsbild, das der Text vor dem inneren Auge des Lesers evoziert, anschaulich gemacht.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Soph. 235d): einerseits die »ebenbildnerische Kunst der Ebenbilder« (ebd.) bzw. die *mimesis eikastike*, andererseits die »trugbildnerische« (ebd.: 236c) Kunst der *mimesis phantastike*. Mimesis, als Herstellung von Ähnlichkeit, ist an dieser Stelle nicht mehr nur eine objektive Beschreibung dessen, was ein Künstler tut, wenn er Bilder malt, sondern eine normative Aufforderung und ein künstlerisches Programm: ›Du sollst keine unwahren Bilder machen‹, fordert Platon, indem er die größtmögliche Ähnlichkeit zur Pflicht des Künstlers erhebt und die Kunst auf den Naturalismus verpflichtet. So erklären sich schließlich auch die verschiedenen Begriffe für Bild – v. a. *eikon*, *eidolon* und *phantasma* –, die Platon gebraucht. Das *eikon* steht für die guten ›Ebenbilder‹, *eidolon* und *phantasma* hingegen stehen für die schlechten ›Trugbilder‹, in denen die Ähnlichkeit verfehlt und ein *falscher Eindruck* vermittelt wird.

Ist Platon also wenn schon kein genereller Feind der Bilder, so doch ein Feind der Phantasie und der künstlerischen Freiheit, wenn er den Bildern das Phantasieren, die Lüge, die Abweichung vom Wirklichen verbietet und damit gerade einen der tiefsten Reize des Bildermachens, die »Freiheit des Bildens«, wie Hans Jonas (1961) sie in seinem Aufsatz über den »Homo Pictor« (ebd.) einmal genannt hat, verbieten will? Das Urteil mag zutreffen; dennoch aber lohnt ein zweiter Blick. Denn wie der Philosoph Lambert Wiesing in einem Aufsatz über Platons Mimesistheorie gezeigt hat, verbirgt sich hinter den rigiden Forderungen des Philosophen eine durchaus lebensweltlich inspirierte Kritik an bestimmten, zur damaligen Zeit populären Bildwerken. Hinter Platons Ablehnung der falschen Bilder steckt ein »verborgener Kanon« (Wiesing 2005: 125–149), den man kennen muss, um seine Bildkritik sinnvoll zu verstehen.

Zu diesem verborgenen Kanon gehört laut Wiesing die *Athena Parthenos*, das »größte und bedeutendste Kunstwerk zu Platons Zeiten in seiner Heimatstadt« (ebd.: 136). Dabei handelte es sich um die rund zwölf Meter hohe Skulptur der Göttin Athene, die in der Cella des Parthenon-Tempels auf der Akropolis als religiöses Kultbild verehrt wurde. Die künstlerische Gestaltung der Skulptur widerspricht dem platonischen Ideal des ›ebenbildnerischen Ebenbildes‹, weil sie versucht, den visuellen Eindruck von Ähnlichkeit mit einem trugbildnerischen Effekt zu erzielen. Denn der Kopf der Göttin ist »gemessen an den menschlichen Proportionen zu groß gebildet« (ebd.: 138). Die falsche Größe sollte den Verkleinerungseffekt der Entfernung ausgleichen:

> »Da man [...] den Kopf als normaler Betrachter ausschließlich in einer Höhe von 12 Metern sah, wirkte er auf den Betrachter kleiner. Phidias [der verantwortliche Bildhauer] hat ihn größer geformt, als es die menschliche Proportion vorschreibt, mit der Wirkung, daß der so hohe Kopf dem tiefen Betrachter nicht zu klein erscheinen kann« (ebd.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit solchen Blendwerken kann kein Philosoph zufrieden sein, der sich selbst, wie es der Name besagt, als Liebhaber der Wahrheit versteht. Und tatsächlich scheint Platon im unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Kritik der trugbildnerischen Kunst auf eben diesen optischen ›Trick‹ anzuspielen, wenn er seine Dialogpartner über die korrekte Wiedergabe von Proportionen fragen lässt:

> »Theaitetos: Wie aber? Suchen nicht alle etwas Nachahmenden dieses zu tun? Fremder: Wenigstens diejenigen nicht, welche von jenen großen Werken eines bilden oder malen. Denn wenn diese die wahren Verhältnisse des Schönen wiedergeben wollten, so, weißt du wohl, würde das Obere kleiner als recht und das Untere größer erscheinen, weil das eine aus der Ferne, das andere aus der Nähe von uns gesehen würde.« (Soph. 235d–236a)

Platons Ablehnung der Trugbilder der *mimesis phantastike* richtet sich also durchaus nicht primär gegen die phantastischen Bilder. Die Lüge der Athena liegt in der Form, nicht im Inhalt des Bildes begründet. Sie opfert die ›Wahrheit des Bildens‹ – wie Platon der Formulierung von der Freiheit des Bildens wohl entgegenhalten würde – der Wirkung auf die Sinne; das Höhere also dem Niederen. Selbst dem modernen Leser leuchtet diese Kritik unmittelbar ein. Platons Kritik der Kunst ist zumindest an einigen Stellen wesentlich differenzierter und angemessener, als es die viel zitierten, geradezu berüchtigten Passagen aus der *Politeia* nahelegen.[16]

Und doch können wir mit Platons normativer Bildauffassung zumindest in ihrer abstrakten Formulierung als künstlerisches Programm heute nicht mehr viel anfangen.[17] Seine Einmischung in die Arbeit der Künstler und ihre Verpflichtung auf Wahrheit und Wirklichkeit leuchtet uns nicht nur nicht mehr ein, sie empört uns geradezu, zumal wenn sie sich, wie in der *Politeia*, mit politischen Forderungen verbindet, wonach die Künstler als Lügner aus dem idealen Staat auszuschließen oder zumindest unter »Aufsicht« (Pol. 377b, 386b) zu stellen seien. Auch hier freilich lohnt ein zweiter Blick. Denn es liegt nicht nur an Platon, sondern auch an uns, wenn wir seine Einmischung in die Belange der Kunst als undenkbar

16 Zur gängigen Kritik an Platons Kunstfeindlichkeit vgl. v. a. die Ausführungen in Karl Poppers *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* (1945), die Platon geradezu als präfaschistischen Denker präsentieren.

17 Siehe allerdings, wenn auch zur damaligen Zeit schon rückschrittlich, die entsprechende Forderung in der marxistischen ›Realismus-Debatte‹ des 20. Jahrhunderts u.a. bei Georg Lukács (1938), der bei dieser Gelegenheit sogar dem bürgerlichen Realismus eines Thomas Mann den Vorzug vor den kunstrevolutionären Avantgarden gibt. Überhaupt lebt Platons Mimesistheorie, auch wo sie nicht im engeren Sinne als künstlerisches Programm begriffen wird, in der Moderne vornehmlich in der marxistischen ›Widerspiegelungstheorie‹ der Kunst fort (vgl. Holz/Metscher 2005; zur »Rolle der Mimesis in Lukács'

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

empfinden. Der Blick auf die genuin *antike Pointe* der platonischen Bildauffassung bleibt verstellt, wenn wir ihre normativen Implikationen einfach nur zurückweisen, anstatt die grundlegend andere Auffassung des Verhältnisses von Bild und Wirklichkeit zu bedenken, die ihnen zugrundeliegt. Platon selbst nämlich würde unsere Kritik an seiner Bildkritik seinerseits mit einem durchaus stichhaltigen Argument kontern: Uns fehlt, so würde er uns vorwerfen, die Einsicht in die *politische* Bedeutung der Bilder, das heißt der Sinn für ihre Funktion im Gemeinwesen.

Was mit dieser politischen Funktion der Bilder gemeint ist, wird an einer Stelle in der *Politeia* deutlich, in der Platon ausführt, warum die (literarischen) Schreckensbilder der Unterwelt in seinem Staat nichts zu suchen haben:

> »Wenn einer glaubt, daß es eine Unterwelt gibt, und zugleich, daß sie furchtbar ist, meinst du, der werde irgend ohne Furcht vor dem Tode sein und in Gefechten lieber den Tod als Niederlage und Knechtschaft wählen? [...] Wir müssen also, wie es scheint, auch über diejenigen Aufsicht führen, die hierüber Erzählungen vortragen wollen, uns sie ersuchen, nicht so schlechthin die Unterwelt zu schmähen, sondern sie lieber zu loben, weil sonst, was sie sagten, weder richtig sein würde noch auch denen nützlich, welche wehrhaft sein sollen.« (Pol. 386b; vgl. auch ebd.: 606d)

Was Platon hier vorschlägt, ist politische Zensur. Es offenbart zugleich aber auch eine Sensibilität für die Macht der Kunstwerke und ihren erzieherischen Einfluss auf jene, die sie betrachten. Die düsteren Schreckensbilder der Unterwelt schaden der Tapferkeit der Bürger, versetzen sie in Angst und Schrecken, schaden also dem Gemeinwesen, das zumindest im antiken Griechenland auf tapfere Krieger angewiesen ist, um zu funktionieren. Im Grunde vertritt Platon hier eine bemerkenswert *soziologische* Kunstauffassung: Er denkt die Kunstwerke nicht unabhängig von der Wirklichkeit derer, die sie betrachten, sondern koppelt sie ethisch und politisch an das Gemeinwesen zurück, indem er ihnen eine Wirkung auf dieses Gemeinwesen zuerkennt.

An einer anderen Stelle wird deutlich, dass Platon dieser ›Kunstpädagogik‹ im Zweifelsfall sogar den Vorrang vor der Wahrheit zu geben bereit ist, wenn es beispielsweise darum geht, die Jugend vor den aufstachelnden Wirkungen von Gewaltdarstellungen zu schützen:

> »Aber des Kronos Taten und was ihm wieder von seinem Sohne begegnet, sollte wohl, denke ich, auch wenn es wahr wäre, unverständigen und jungen Leuten nicht so unbedacht erzählt werden, sondern am liebsten verschwiegen bleiben« (Pol. 378a).

Ästhetik« auch Holz 2013: 59–76). Die folgenden Ausführungen werden zeigen, woher diese Nähe rührt und dass sie politische Gründe besitzt.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sonst nämlich könnte es passieren, führt Platon zur Begründung aus, dass ein junger Mann auf die Idee kommt, seinem Vater etwas Ähnliches anzutun, was Kronos seinem Vater angetan hat (vgl. Pol. 378b), ihn also zu entmannen und grausam zu verstümmeln. Verwandte Debatten werden bis heute geführt.[18] Aber es geht auch an diesem Punkt nicht darum, sich Platons Schlussfolgerungen im engeren Sinne zu eigen zu machen; worauf es ankommt, ist die grundsätzliche Bildauffassung, die hinter ihnen steht. Zum Bildersehen, so könnte man diese antike Bildauffassung zusammenfassen, gehören immer schon soziale, ethische und politische Implikationen; Bilder sind nicht neutral.[19] Das Sehen von Bildern macht etwas mit uns, es prägt sich in unser Denken, Fühlen und Handeln ein. Was ein »Jüngling«, so Platon, »in diesen Jahren in seine Vorstellung aufnimmt, das pflegt schwer auszuwaschen und umzuändern sein« (Pol. 378d–e).

Die Kategorie der Wirklichkeit in Platons Mimesistheorie gewinnt vor diesem Hintergrund eine ganz neue Facette. Nicht nur denkt Platon die Bilder in Bezug auf die physische Wirklichkeit, die sie abbilden, sondern auch in Bezug auf die gesellschaftliche Wirklichkeit, in die sie *als Bilder* eingebettet sind. Weit davon entfernt, die Bilder als irrelevante Nachahmungen der Wirklichkeit abzuwerten, spricht er ihnen eine Relevanz zu, nimmt sie in Verantwortung und macht sie zum Gegenstand einer Bildethik, Bildpädagogik und Bildpolitik, die sich um ihre Wirkungen bekümmert und sie in den Dienst des Guten zu stellen sucht. Gewiss, wir können ihm auch und gerade in diesem Punkt nicht mehr ohne Weiteres folgen, weil wir den Bildern eben diese normativen Vorschriften nicht mehr machen wollen.[20] Zumindest auf der deskriptiven Ebene aber

18 Zur platonischen Kritik der *Massenmedien* vgl. auch den lesenswerten Aufsatz zu »Plato and the Mass Media« von Alexander Nehamas (1988).

19 Vgl. zu diesem Punkt auch Janaway (1995: 80–105). Werner Jaeger (1936: 288) betont die historische Fremdheit dieser antiken Auffassung für den modernen Leser: »Dem Heutigen wird es deshalb so schwer, diese Haltung zu begreifen, weil sich die moderne ›Kunst‹ von dem Moralismus der Aufklärungszeit erst vor nicht langer Zeit unter Schmerzen hat losreißen müssen. Nichts steht daher vielen von uns so fest wie der Satz, daß der Genuß eines Werkes der ›Kunst‹ moralisch indifferent ist. Wir haben es hier nicht mit der Frage der Wahrheit dieser Theorie zu tun, sondern haben nur erneut festzustellen, daß sie dem griechischen Empfinden nicht entspricht. Wir dürfen zwar die besonderen, rigorosen Forderungen, die Plato aus der erzieherischen Sendung des Dichters zieht, nicht ohne weiteres verallgemeinern, aber die Auffassung als solche ist keineswegs ihm allein eigentümlich. Er teilt sie nicht nur mit der älteren griechischen Tradition, sondern auch mit seinen Zeitgenossen.«

20 Warum wir hierzu nicht mehr bereit sind, liegt in der Logik des neuzeitlichen Kunstbegriffs begründet; vgl. in diesem Zusammenhang Abschnitt 2.3.1 zur modernen ›Freistellung‹ der Kunst aus dem Sozialen.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

formuliert Platon eine soziologisch höchst wertvolle Einsicht, wenn er darauf beharrt, dass Bilder etwas mit uns machen und uns verändern – und zwar nicht nur individuell, sondern auch kollektiv. Eine Gesellschaft, in der bestimmte Bilder zirkulieren, ist eine andere Gesellschaft als eine, in der andere Bilder zirkulieren.

Gleich im doppelten Sinne lenkt die platonische Mimesistheorie also den Blick auf das Verhältnis der Bilder zur Wirklichkeit. Erstens begreift sie die Bilder als Medien, in denen der Mensch sich zur Wirklichkeit, in der er lebt und auf die er sich in seinen Bildern bezieht, aktiv verhält. Diese Wirklichkeit ist zumindest in den bildtheoretischen Passagen bei Platon vor allem als Wirklichkeit der *konkreten Dinge* gedacht, das heißt als Mimesis der physischen Natur. Zugleich aber ist sie, auch schon bei Platon selbst, als gesellschaftliche Wirklichkeit gedacht, das heißt als »Mimesis der Praxis«, wie es Friedrich Tomberg (1968) in Bezug auf (nicht nur) die aristotelische Mimesistheorie, die sich jedoch eher auf das Schauspiel als auf die bildenden Künste bezieht, einmal genannt hat. Im Bild spiegeln sich nicht allein die Proportionen und Farben der physischen Dinge, sondern auch die Verhaltensweisen der Menschen, die Strukturen der Gesellschaft und zuletzt der Welt als ganzer wider.

Zweitens lehrt uns die platonische Mimesistheorie, die Bilder selbst als Teil der Wirklichkeit zu begreifen, in der sie produziert und betrachtet werden und in der sie eine bestimmte Funktion erfüllen. Selbstverständlich ist Platons Bestimmung dieser Funktion unterkomplex, wenn er die Bilder lediglich als pädagogische Vorbilder begreift und ihnen darum jene Freiheit des Bildens verbietet, die wir heute so hoch an ihnen schätzen. Und doch legt seine *Politisierung des Bildes* etwas Grundlegendes an den Bildern frei: Die Bilder formen das Denken und die Vorstellungen derer, die sie betrachten. Dadurch wirken sie auf die Gesellschaft als ganze ein, die sich aus diesen Menschen zusammensetzt. Wer Bilder sieht, der sieht durch sie hindurch auf die Welt; und wie er die Welt sieht, so denkt und handelt er in dieser Welt.[21]

So besitzt die antike Mimesisheorie, die immerhin noch bis ins letzte Jahrhundert als »Standardauffassung« (Sachs-Hombach 2003: 49) des Bildes galt, bis heute ihren Wert.[22] Platons Aktualität gründet allerdings nicht auf seiner normativen Einteilung in gute und schlechte

21 Damit kündigt sich in Platon bereits die soziologische Theorie des ›gesellschaftlichen Imaginären‹ an, die auf ihre Weise nach dem konstitutiven Zusammenhang von Bild, Denken und Gesellschaft fragt (vgl. 2.2.2, 2.2.3).

22 Vgl. zu dieser Einschätzung auch Böhme (1999: 27), Sachs-Hombach (2003: 30–51, 129–156) und Halliwell (2002: 5 f.), der zu folgendem Urteil gelangt: »Mimesis, in all its variations, has quite simply proved to be the most longlasting, widely held and intellectually accommodating of all theories of art in the West.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bilder, sondern vielmehr auf dem ›realistischen‹ Blickwinkel, den er ihnen gegenüber einnimmt, wenn er die Ähnlichkeiten, aber auch die Abweichungen des Bildes von der Wirklichkeit in den Blick nimmt, oder wenn er nach den Funktionen der Bilder für das Gemeinwesen fragt. Platon denkt, darin liegt die elementare Grundidee seiner und jedweder Mimesistheorie, das Bild von seinem *Anderen* her: Wer Bilder verstehen will, darf nicht nur auf die Bilder selbst schauen, sondern muss auch die Beziehung der Bilder zur Wirklichkeit betrachten, aus der sie hervorgehen und in die sie wieder zurückgehen, sobald sie betrachtet werden. Wie keine andere Bildauffassung lenkt die Mimesistheorie den Blick auf die »relationship between the world *inside* and the world *outside* the mimetic work«, wie Stephen Halliwell (2002: 22) in Bezug auf Platon zusammenfasst.

1.1.2 Das Bild als anschauliches Zeichen: Semiotische Bildtheorien

Das Erbe der platonischen Bildauffassung, die das Bild grundsätzlich von seinem Anderen her denkt, lebt heute in den semiotischen Bildtheorien fort. Ihr zentraler Begriff, das *Zeichen* (gr. *semeion*), beinhaltet per definitionem dieses Andere, denn ein Zeichen ist ›etwas, das für etwas anderes steht‹: »Aliquid stat pro aliquo« (Keller 1995: 115), lautet die klassische mittelalterliche Zeichendefinition, die auch in gegenwärtigen Theorien noch vertreten wird.[23] Bereits bei Augustinus findet sich dabei der Hinweis auf die *Doppelgestalt* des Zeichens aus Bezeichnendem und Bezeichnetem:

> »Ein Zeichen ist etwas, was sowohl sich selbst der Sinneswahrnehmung darbietet, als auch etwas anderes außer sich selbst dem Verstand präsentiert.« (De dial. 5)

Auch das Bild, zumindest das gegenständliche, besitzt diese Doppelgestalt. Wie jedes Zeichen besteht es zunächst aus dem Zeichen selbst, das sich »der Sinneswahrnehmung darbietet« wie etwa der Pinselstrich auf einer Leinwand. Zugleich »präsentiert« bzw. repräsentiert es aber etwas außerhalb seiner selbst, nämlich das durch den Pinselstrich dargestellte *Bildobjekt*, das als *Bedeutung* des Bildes vergegenwärtigt wird. Dabei

23 Explizit bildsemiotisch etwa bei Blanke/Giannone/Vaillant (2005: 149), ähnlich auch bei Sachs-Hombach (2003: 78). Zur Einführung in die »Bildsemiotik« bzw. die »pictorial semiotics« vgl. Sonesson (1989, 1993), Blanke (2003), Nöth (2009) und Friedrich/Schweppenhäuser (2010). Einen Überblick über die Geschichte des Zeichenbegriffs in der philosophischen Ästhetik bieten Hess-Lüttich/Rellstab (2005; zum Bild ebd.: 273–279).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kann das dargestellte Bildobjekt seinerseits auf ein *Realobjekt* außerhalb seiner selbst verweisen, muss dies aber nicht notwendigerweise tun.[24]

Stärker als in der klassischen Mimesistheorie wird die Repräsentation aus semiotischer Sicht vom Betrachter des Bildes her gedacht. Ob ein Bildzeichen als solches erkannt und in seiner Bedeutung verstanden wird, hängt vom Betrachter ab: »[N]othing is a sign unless it is interpreted as a sign«, konstatiert Charles S. Peirce (1903a: 2.308), einer der Gründerväter der modernen Semiotik. Darum macht es Sinn, auch den ›Zeichenbenutzer‹ in die Definition des Zeichens miteinzubeziehen. Entsprechend erweitert Peirce den klassischen Zeichenbegriff zu einer dreistelligen Relation:

> »A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity« (ebd.: 2.228).

Bildzeichen zu erkennen ist folglich ein Akt des Betrachters und damit eine Funktion des *Sehens* – und zwar einer ganz besonderen Form des Sehens. Der Philosoph Richard Wollheim bezeichnet sie als »Sehen-in« (Wollheim 1982: 195) bzw. als ›Etwas-in-etwas-Sehen‹: Wenn ich ein Bild sehe, dann sehe ich nicht nur das Ding als solches, sondern erkenne in ihm etwas anderes, das durch das Bild vergegenwärtigt wird. Ich sehe nicht nur *x*, zum Beispiel den Farbauftrag auf einer Leinwand, sondern zugleich »*y* in *x*« (ebd.), zum Beispiel die visuelle Gestalt der Person, die durch den Farbauftrag porträtiert wird. Auf diesem Modus des »Darstellungssehen[s]« bzw. des »representational seeing« (ebd.: 192) beruht nicht nur der entscheidende Unterschied zwischen Bildersehen und ›normalem‹ Sehen, sofern letzteres nicht ein Ding in einem anderen Ding, sondern das Ding selbst erblickt; es markiert auch einen wichtigen Unterschied zwischen Bildzeichen und anderen, insbesondere sprachlichen Zeichen. Denn anders als beim Buchstaben oder einem gesprochenen Sprachlaut bietet sich beim Bild nicht nur das Zeichen der Sinneswahrnehmung dar; auch das *Bezeichnete* zeigt sich beim Bild in sinnlich wahrnehmbarer Gestalt. Nur das Bild erlaubt, das Etwas-in-etwas tatsächlich zu *sehen*. Dem Etwas-in-etwas-Sehen korrespondiert insofern immer auch ein ›Etwas-in-etwas-Zeigen‹, das den Sprachzeichen grundlegend abgeht. Wo das sprachliche Zeichen eine »Vorstellung« im Bewusstsein des Zeichenbenutzers lediglich evoziert (vgl. de Saussure 1916:

24 Mit den Begriffen ›Bildobjekt‹ und ›Realobjekt‹ beschränke ich mich bewusst auf eine möglichst einfache Terminologie und ignoriere die geradezu chaotische Vielfalt der semiotischen Termini in diesem Punkt (vgl. die Übersicht bei Eco 1973: 30). Ausführliche bildtheoretische Auseinandersetzungen mit diesen und verwandten Begriffen findet sich u.a. bei Wiesing (2005: 30–80) und Pichler/Ubl (2014: 18–135).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

14 f.; 77 f.), wird im Bildzeichen die bezeichnete Vorstellung *objektiv* als sinnliche Erfahrung vor Augen gestellt.

Die vielleicht einflussreichste Zeichentheorie des Bildes, die diesen zentralen Aspekt – das ›Etwas-in-etwas-Zeigen‹ – einzufangen versucht, findet sich bei Peirce. In seiner *Spekulativen Grammatik* (1903a) unterscheidet Peirce drei verschiedene Zeichenklassen im Hinblick auf ihren Objektbezug: indexikalische, symbolische und ikonische Zeichen.[25] Ein *Index* verweist auf eine reale, existentielle Beziehung zwischen Zeichen und (Real-) Objekt, etwa in Form einer physischen Kausalbeziehung, bei der die Existenz des Zeichens logisch notwendig die Existenz des Bezeichneten anzeigt, weil das Zeichen durch das bezeichnete Objekt überhaupt erst hervorgebracht wird.[26] Schwarzer Rauch etwa ist ein Index dafür, dass es irgendwo brennt, ein Fußabdruck dafür, dass jemand den Boden betreten hat. Ein *Symbol* dagegen verdankt sich allein der Konvention des Zeichengebrauchs (vgl. ebd.: 2.249); es benötigt einen arbiträren Code, um entschlüsselt werden zu können. Das Symbol entspricht insofern dem sprachlichen Signifikanten bei Ferdinand de Saussure, obgleich es nicht auf Sprachzeichen beschränkt ist.[27]

Eine Zwischenposition zwischen dem arbiträren Symbol und dem kausal determinierten Index nimmt das *Ikon* ein. Ikonische Zeichen sind solche, die »aufgrund innerer Merkmale, die in irgendeiner Weise Merkmalen des Gegenstandes korrespondieren« (Eco 1973: 60), als Zeichen für etwas interpretiert werden.

> »The Icon has no dynamical connection with the object it represents; it simply happens that its qualities resemble those of that object, and excite analogous sensations in the mind for which it is a likeness.« (Peirce 1903a: 2.299)

25 Auf Deutsch als Auszug veröffentlicht in *Phänomen und Logik der Zeichen* (Peirce 1903b), mit Rücksicht auf die bei Peirce so bedeutsamen sprachlichen Feinheiten hier jedoch nach der englischen Ausgabe der *Collected Papers* (1903a: 2.219–2.444) zitiert. Zur Einführung in die Peirce'sche Zeichentheorie vgl. Greenlee (1973) und Savan (1976); zu den drei Zeichenklassen am Beispiel der Fotografie auch Wyss (2006: 43–48).

26 Vgl. Peirce (1903a: 2.248). Allgemein zum Index bei Peirce vgl. Greenlee (1973: 84–89) und Sonesson (1989: 38–43).

27 Beispiele für nicht-sprachliche symbolische Zeichen sind Verkehrsampeln und -schilder sowie die ›ikonografischen Zeichen‹, auf die ich gleich noch einmal zurückkomme. Zur linguistischen Terminologie Saussures mit den Grundbegriffen *Signifikant* (»Bezeichnung« bzw. »Lautbild«, im frz. Orig.: signifiant« bzw. »image acoustique«) und *Signifikat* (»Bezeichnetes« bzw. »Vorstellung«, frz. »signifié« bzw. »concept«) siehe de Saussure (1916: 76–79). Zur Arbitrarität bzw. »Beliebigkeit des Zeichens« vgl. ebd.: 79–82; zu Saussures Symbolbegriff, der sich *nicht* mit demjenigen Peirces deckt, aber auch ebd.: 80.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Ikon erzeugt analoge Wahrnehmungseindrücke (»analogous sensations«) wie dasjenige, dessen Zeichen es ist. Wie die Begriffe »resemble« und »likeness« anzeigen, verortet Peirce die Ursache dieser analogen Wahrnehmungseindrücke im Phänomen der Ähnlichkeit.[28] Als Beispiele für ikonische Zeichen nennt er unter anderem Bilder, Diagramme, Metaphern und Hieroglyphen.[29]

Trotz der naheliegenden Zuordnung der Bilder zu den ikonischen Zeichen können Bilder grundsätzlich alle drei von Peirce aufgezählten Zeichenklassen verkörpern. Mischformen sind nicht nur möglich, sondern der Regelfall. Auch Bilddarstellungen können auf symbolischen Konventionen beruhen wie beispielsweise im Fall von ›ikonografischen Zeichen‹. Diese repräsentieren konventionelle Sekundärbedeutungen, die sich *über* die Primärbedeutung eines Bildobjekts legen und nur durch die Kenntnis bildexterner Texte entschlüsselbar sind wie etwa die weiße Taube als Symbol für Frieden bzw. den Heiligen Geist oder der Heiligenschein, dem die Primärbedeutung sogar völlig fehlt.[30] Ebenso können Bilder als indexikalische Zeichen gelesen werden; nicht nur, weil letztlich *alle* Dinge dieser Welt indexikalische Dimensionen besitzen (sofern sie kausal verursacht sind, sei es durch menschliche Hand oder Naturprozesse), sondern auch, weil zumindest einige Arten von Bildern ihre *Eigenart* aus indexikalischen Prozessen beziehen. Dies gilt vor allem für die Fotografie, die sich durch ihre indexikalische Verursachung – das fotografische Herstellungsverfahren mittels Abdruck des Lichts auf einen chemisch beschichteten Film – regelrecht definieren lässt.[31]

Dennoch wird das (gegenständliche) Bild nicht ohne Grund immer wieder als Standardbeispiel des ikonischen Zeichens angeführt.[32]

28 Die Ähnlichkeit (»likeness«) ist innerhalb des Peirce'schen Werkes sogar der ursprünglichere Terminus; erst ab 1885 wird er durch den Begriff des Ikons abgelöst, der jedoch seinerseits über das Merkmal der Ähnlichkeit definiert wird (vgl. Keiner 1977: 35, Pelc 1986: 7).

29 Vgl. Peirce (1903a: 2.277–2.280). Allgemein zum Ikon bei Peirce vgl. Keiner (1977), Pelc (1986) und Ransdell (1986). Auf Peirce aufbauende semiotische Fundierungen des Bildbegriffs finden sich u.a. bei Sonesson (1989), Groupe μ (1992), Sachs-Hombach (2003), Blanke (2003) und Halawa (2008).

30 Zur ›Ikonografie‹ vgl. Białostocki (1973) sowie das Drei-Schichten-Modell der Bildbetrachtung von Erwin Panofsky (1939/1955). Eine umfassende Sammlung ikonografischer Bildbedeutungen findet sich in Cesare Ripas *Iconologia* (1593a).

31 Vgl. Peirce (1903a: 2.281); zum Foto als Index vgl. Dubois (1990), daneben Barthes (1980); zur kontroversen Debatte um das indexikalische »Spurenparadigma« in der Fototheorie aber auch Geimer (2009: 51–60). Einen umfassenden Überblick über die *Theoriegeschichte der Photographie* bietet Stiegler (2006).

32 So etwa bei Eco (1973: 60–63), Greenlee (1973: 79 f.), Pelc (1986: 7), Schelske (1997: 38–40), Sachs-Hombach (2003: 42, 88) und Mitchell

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Symbolische Konventionen und indexikalische Verursachung mögen in vielen Bildern eine bedeutsame Rolle spielen, aber nur das Merkmal des Ikonischen trifft das Bild in seinem Wesenskern. Bildzeichen verweisen nicht nur, wie alle Zeichen, sondern sie *zeigen* auch. Sie sind *Zeichen, die ihr Bezeichnetes an sich selbst darstellen*. So lassen sich Sprachzeichen und Bildzeichen analytisch klar voneinander trennen:

> »Any ordinary word, as ›give,‹ ›bird,‹ ›marriage,‹ is an example of a symbol. It [...] does not, in itself, identify those things. It does not show us a bird, nor enact before our eyes a giving or a marriage.« (Peirce 1903a: 2.298)

Sprachliche Symbole beruhen demnach auf »Formen, die als solche nichts darstellen«, während ikonische Bildzeichen »als Formen genommen auch etwas darstellen« (Böhme 1999: 29). Ihre Bedeutung ist nicht »beliebig«, wie es bei Saussure (1916: 79) über die Sprachzeichen heißt, sondern durch die objektive Ähnlichkeit der Zeichen zu ihrem Bezeichneten motiviert. In diesem Sinne lassen sie sich als ›motivierte‹ oder gar ›natürliche Zeichen‹ charakterisieren, weil sie, wie Augustinus (De doctr. christ. 2.1.1.1) über die natürlichen Zeichen schreibt, »aus sich heraus« die Vorstellung des Bezeichneten im Betrachter auslösen.[33]

Eine aktuelle Variante dieser Bildauffassung vertritt der Philosoph und Bildwissenschaftler Klaus Sachs-Hombach, der Bilder als »wahrnehmungsnahe Zeichen« (Sachs-Hombach 2003: 88–94; erstmals 1999: 66) definiert. Unter dem Begriff der »Wahrnehmungsnähe« ist dabei die

(2005: 18); abweichend dagegen Nöth/Santaella (2000) und Nöth (2009), die das gegenständliche Bild (weil es die Existenz eines Modells impliziert) als *indexikalisches* Zeichen auffassen, während sie als ikonische Zeichen die *abstrakten* Bilder anführen. Zur Zeichendimension ungegenständlicher Bilder vgl. auch die bildsemiotischen Ansätze von Floch (1985) und Thürlemann (1990).

33 Zum Begriff des natürlichen Zeichens vgl. Eco (1973: 38–44), Rollin (1976), Meier-Oeser (1997a, 1997b) und Nöth (2009: 238–241). Der Begriff ist allerdings doppeldeutig: Einerseits steht er – auf der Produktionsseite – für *Zeichen der Natur* wie Wetteranzeichen, Tierspuren, Krankheitssymptome, unwillkürliche Gesichtsausdrücke etc. (in diesem Sinne gebraucht z.B. Augustinus den Begriff, vgl. De doctr. christ. 2.1.2.2; zum »Naturzeichen« auch Gaier 2001). Andererseits steht er – auf der Rezeptionsseite – für alle Zeichen, die *auf natürliche Weise*, das heißt ohne Kenntnis konventioneller Entschlüsselungscodes, verstanden werden können, also auch für menschengemachte Bilder (so etwa bei Roger Bacon, De signis I, 5; vgl. Meier-Oeser 1997a: 997 f.). Der Begriff wird hier ausschließlich im letzteren Sinne gebraucht, womit er dem in der Semiotik gebräuchlichen Begriff des ›motivierten Zeichens‹ (vgl. Nöth 1985/2000: 336–341) entspricht.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Peirce angesprochene Tatsache zu verstehen, dass die visuellen Eigenschaften des Bildes von sich aus »Hinweise auf die Bildbedeutung« geben:

> »Der Begriff der Wahrnehmungsnähe soll nicht darauf hinweisen, dass Zeichen im Kommunikationsprozess wahrgenommen werden müssen, denn diese Bedingung gilt für den Zeichengebrauch generell. Entscheidend ist vielmehr, dass auch für die *Interpretation* bildhafter Zeichen, mit der ihnen ein Inhalt zugewiesen wird, der Rekurs auf Wahrnehmungskompetenzen konstitutiv ist und die Struktur der Bildträger damit – im Unterschied zu arbiträren Zeichen – zumindest Hinweise auf die Bildbedeutung enthält.« (Sachs-Hombach 2003: 88)

Dieses Konzept des wahrnehmungsnahen Zeichens weiterführend, werde ich selbst im Folgenden vom Bild als einem *anschaulichen Zeichen* sprechen.[34] Die Formulierung präzisiert den Begriff der Wahrnehmungsnähe noch weiter und verengt ihn auf visuelle Zeichen, während der allgemeinere Begriff der Wahrnehmungsnähe theoretisch auch auf (lautmalerische bzw. onomatopoetische) akustische Zeichen zutrifft. Das Bild, so impliziert die Rede vom anschaulichen Zeichen, ist demnach ein Zeichen, das seine Zeichenkraft aus der unmittelbaren *Anschauung* bezieht. Mit dieser Bestimmung ist sowohl die visuelle Dimension der Bilder als auch ihre Besonderheit gegenüber anderen visuellen Zeichen – ihr *Ansich-selbst-Zeigen* – mit größtmöglicher Präzision eingefangen.[35] Denn auch ein gedruckter Buchstabe kann zwar angeschaut werden, aber er ist nicht anschaulich; dies ist nur das Bild.

Sehr häufig wurde dem Bild aufgrund dieser Anschaulichkeit ein spezifischer »Gestus des Faktischen« (Sachs-Hombach 2003: 318) zugesprochen, eine genuin bildliche »*Kraft der Evidenz*« (Boehm 2008a: 15). Im Gegensatz zu den sprachlichen Zeichen, deren Bedeutungen sich »negativ und differentiell« (de Saussure 1916: 143) aus der Beziehung zu anderen Zeichen innerhalb eines Zeichensystems ergeben, hat

34 Vgl. hierzu die Definition von Reinhard Brandt (1999: 37): »Zur Familie der Bilder gehören alle Phänomene, die […] etwas anschaulich darstellen, was sie selbst nicht sind.« Ebenfalls über das Merkmal der »Anschaulichkeit« definiert Andreas Schelske (1997: 8). Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Konzept des ›anschaulichen Denkens‹ – nicht nur, aber auch im Medium äußerer Bilder – bei Rudolf Arnheim (1969).

35 Zur Abgrenzung von *Körpergesten* – die ebenfalls auf visueller Wahrnehmungsnähe beruhen (zur Nähe von Geste und Bild vgl. Boehm 2007: 28–33) – ließe sich der Bildbegriff mit Schelske (1997: 8), Posner/Schmauks (1998: 19) oder Sachs-Hombach (2003: 50 f., 74) zusätzlich auf *flächige* Zeichenträger beschränken. Diese Definition wäre jedoch wiederum zu eng, da sie dreidimensionale Bilder wie ›Standbilder‹ bzw. Skulpturen aus dem Bildbegriff ausschließt (vgl. S. 23 f., Anm. 3).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 3: René Magritte: Das Reich der Lichter (L'Empire des lumières). 1954. Öl auf Leinwand, 146 × 114 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

das Bild einen positiven Ankerpunkt in der äußeren Wahrnehmungswelt, ja es *ist* in seiner physischen Materialität dieser Ankerpunkt. Was Bilder zeigen, steht unmittelbar vor Augen; man kann daran nicht rütteln.[36] Sogar noch die mimetisch ›unwahre‹, logisch unmögliche Darstellung der

36 So definiert Boehm (2008a: 16) das Phänomen der Evidenz als ein »Vor-Augen-Stellen, das von einer Sache überzeugt«. Zum Ursprung des Begriffs

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lichtverhältnisse in René Magrittes *Das Reich der Lichter* (Abb. 3) besitzt in Gestalt eben dieser bildlichen Darstellung eine sinnlich vor Augen stehende Evidenz und damit eine ›Wahrheit‹, an der sich nicht zweifeln lässt. ›So ist es‹, zumindest auf diesem einen Bild, spricht schlechthin jedes Bild.

Ebenso aber gehört zum Bild, und letztlich zu jeder Art von Zeichen, auch die entgegengesetzte Tendenz einer unhintergehbaren Deutungsoffenheit und Auslegungsbedürftigkeit. Die anschauliche Evidenz bezieht sich stets nur auf die unmittelbar sichtbaren Bildobjekte, also die ›Primärbedeutung‹ des Bildes. Was ein Bild mit diesen Bildobjekten *mitteilen* will, ist weitaus weniger evident. Auch das liegt in der zeichentheoretischen Grundbestimmung des Bildes begründet: Denn das ›Etwas-in-etwas-Sehen‹ lässt sich potenzieren, sobald wir im Farbauftrag auf der Leinwand nicht nur etwas erkennen, sondern in diesem Etwas wiederum die Darstellung von etwas anderem ausmachen – beispielsweise eine Metapher oder eine Allegorie, die jenseits ihrer direkten Bedeutung einen Hintersinn transportiert, der sich nicht direkt mitteilt, sondern erst durch Interpretation erschließt.[37] Die Evidenz der Bilder geht darum nicht selten zugleich mit ihrem Gegenteil einher: Bilder zu betrachten heißt auch, sich in das Rätsel der Repräsentation und des Sinns zu verstricken, das sie uns aufgeben.[38]

1.2 Die Präsenztheorie des Bildes

1.2.1 Sichtbarkeit statt Repräsentation: Phänomenologische Bildtheorien

Die semiotische Definition der Bilder als ›anschauliche Zeichen‹ beschreibt einerseits die Besonderheit bildlicher gegenüber anderen Formen der Repräsentation; andererseits aber führt sie durch ihre Emphase des Sehens bereits ein Stück weit aus dem Repräsentations- und

der *evidentia* (»Anschaulichkeit«) als Qualität rhetorischer Rede siehe Quintilian (Inst. orat. VI, 2.32), zur »Anschaulichkeit« als literarischem Darstellungsstil auch Willems (1989). Zur bildlichen Evidenz vgl. Becker/Korte (2011), Schwarte (2015), Nohr (2004) sowie die Ausführungen bei Stäheli (2007: 80–82) und Schlechtriemen (2014a: 69–72); zu »Evidenzkraft und Beherrschungsmacht« im Feld der Bilder auch Strehle (2008a).

37 Zu den Begriffen *Metapher, Allegorie, Symbol* vgl. Kurz (1982); zur Möglichkeit von ›Metaphern in Bildern‹ bzw. ›bildlichen Metaphern‹ vgl. Wollheim (1991), Sonesson (2003), Majetschak (2005) und Rimmele (2011).

38 Ich komme auf diese Rätselseite der Bilder im Kontext der ›Entführungstheorie des Bildes‹ in Abschnitt 1.3.1 noch einmal ausführlich zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Zeichenparadigma heraus. Das Sehen nämlich erschöpft sich nicht im zeichenhaften Erkennen. Viele Bilder lassen sich genießen, ohne dass wir sie überhaupt als Zeichen entziffern und ihre Bedeutung verstehen müssen, oder es bleibt an ihnen auch nach durchlaufener Zeichenlektüre noch ein Eigenwert übrig, der in der Repräsentationsbeziehung nicht aufgeht. Es gibt, so könnte man mit einer Formulierung Slavoj Žižeks (2012: 47) sagen, einen »Überschuss der Repräsentation über das Repräsentierte«. Der Signifikant selbst bereitet uns Genuss, nicht erst das Signifikat, auf das er verweist. Anstelle der Relation zur außerbildlichen Wirklichkeit rückt damit die Autonomie des Bildes, seine *Eigenwirklichkeit*, in den Blick. Kein Bild zeigt nur etwas anderes, es zeigt immer auch sich selbst. Dieses Sich-selbst-Zeigen ist Gegenstand der Präsenztheorie des Bildes, wie sie vor allem im Umfeld der Phänomenologie vertreten wird.

Wichtigster Stichwortgeber einer solchen Auffassung des Bildes ist der Gründervater der Phänomenologie, Edmund Husserl. Auf ihn geht unter anderem der Begriff »*Bildobjekt*« zurück, den er in seiner Vorlesung über *Phantasie und Bildbewusstsein* (1904–1905: 22) geprägt hatte.[39] Vor allem aber steht Husserl für einen Zugang zum Bildlichen, der dieses vom unmittelbaren »Bilderlebnis« (ebd.: 26) aus zu denken versucht.[40] Dabei scheint er zunächst durchaus noch ganz im traditionellen Paradigma der Repräsentation zu verbleiben. Das »repräsentierende Bildobjekt« (ebd.: 23), so schreibt er, ist ein »Stellvertreter« (ebd.: 24) für ein »Sujet, also etwas vom Bild Verschiedenes« (ebd.: 21). Bildlichkeit ist demgemäß auch hier zunächst als Zeichenprozess gedacht: Man »blickt auf das Bild hin, schaut aber im Bild die Sache oder fasst die Sache durch das Bild auf« (ebd.: 24).

Im Laufe seiner Ausführungen stellt Husserl diesem zeichenhaften Bildmodus dann allerdings noch eine zweite Form des Bildersehens gegenüber: die »*ästhetische Bildbetrachtung*« (ebd.: 36). In ihr steht nicht das abgebildete Objekt, sondern die »*Weise* der Verbildlichung« (ebd.: 37) selbst im Zentrum der Aufmerksamkeit.[41] Der ästhetische Betrachter

39 Eingeführt wurde der Begriff bereits in den *Logischen Untersuchungen* (vgl. Husserl 1901: 436–440), wo er sich jedoch ausschließlich auf mentale Wahrnehmungsbilder bezieht. Erst in *Phantasie und Bildbewusstsein* überträgt Husserl den Begriff auf äußere Bilder wie Fotografien und Gemälde.

40 Zu Husserls Bildtheorie vgl. Sokolowski (1999: 82–84), Lotz (2010) sowie die medientheoretisch angereicherten Ausführungen bei Därmann (1995: 188 ff., v.a. 236–277). Zum Erlebnis der Kunst bzw. zur »ästhetischen Einstellung« bei Husserl vgl. Pieper (1998), über »Husserl und die Malerei« auch Thiel (1997).

41 Vgl. hierzu auch Bernhard Waldenfels (2010: 53), der die ästhetische Bildbetrachtung als »Blickhemmung« beschreibt: »Ein spezifisch ästhetisches Bildsehen kommt erst dann zustande, wenn unser Blick, der spontan vom

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist nicht am Sujet der Darstellung interessiert, sondern daran, »*wie* das Sujet sich darstellt« (ebd.). Das Bildobjekt hört in dieser Betrachtungsweise auf, Zeichen zu sein, und wird »*selbständig*« (ebd.: 39).

> »Das Bildobjekt bedeutet nichts, nämlich nichts in der Weise eines Symbols, es weist nicht von sich weg, aus sich heraus, sei es auch auf ein Ähnliches, das als ein anderes gegenüber dem schon bildlich Erscheinenden sich geben würde« (ebd.: 37).

Auch der Philosoph Lambert Wiesing (u.a. 1998, 2005, 2013) denkt das Bild im Anschluss an Husserl auf diese Weise als ›selbständiges‹ Gebilde. Er geht sogar noch einen Schritt weiter als Husserl, wenn er die ästhetische Bildbetrachtung nicht mehr nur als einen von zwei möglichen Betrachtungsmodi begreift, sondern als etwas, das schlechthin *jeder* Bildbetrachtung zugrunde liegt. Husserl selbst hatte noch eigens betont, dass die ästhetische Erfahrung »nicht der Normalfall« (Husserl 1904–1905: 38) sei, sondern eine besondere Einstellung des Blicks, einen bestimmten »Habitus« (ebd.: 37) des Sehens voraussetze. Für Wiesing dagegen bildet das Erlebnis des »asemantischen Bildes« (Wiesing 1998: 98) die Grunderfahrung des Bildersehens überhaupt:

> »Wer ein Bild herstellt, schafft nicht ein Zeichen, sondern eine besondere Art von Gegenstand. […] Etwas bildlich zu zeigen, heißt eben gerade nicht, daß mit dem Bild auf etwas Bezug genommen wird; es wird etwas sichtbar gemacht und erst einmal nicht mehr.« (Wiesing 2005: 31)

Damit ist nicht ausgeschlossen, dass Bilder *auch* als Zeichen fungieren können, wie Wiesing ausdrücklich betont (vgl. ebd.: 36). Dennoch ist der Gebrauch von Bildern als Zeichen für ihn eine abgeleitete Verwendungsweise, die zur ursprünglichen Erscheinung des Bildobjekts nur sekundär hinzukommt:

> »Die sichtbare Gegebenheit des Signifikanten beruht nicht auf einem semiotischen Vorgang, sondern auf einem Wahrnehmungsprozess, der jeder semiotischen Verwendung voraus liegt; […] die Sichtbarkeit geht der Lesbarkeit logisch vorher.« (Ebd.: 53)

Auf diese Weise spitzt Wiesing den phänonemologischen Ansatz dezidiert *antisemiotisch* zu. Bilder als Zeichen zu betrachten, mag zwar der ›Normalfall‹ sein, aber selbst diesem Normalfall liegt ein Wahrnehmungserlebnis zugrunde, auf dem die Zeichenfunktion des Bildes überhaupt erst aufbaut.

> Bild zum Abgebildeten hinübergleitet, aufgehalten und auf das Bildobjekt gelenkt wird.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Was also zeigt das Bild im reinen Wahrnehmungserlebnis, als unmittelbares ›Phänomen‹, und damit noch vor jeder Zeichenbeziehung? Oder anders gefragt: Was ist ein Bild, wenn es nicht als Abbild gedacht wird? Wiesing beruft sich auf den Kunsthistoriker Konrad Fiedler, einen Vertreter der ›formalen Ästhetik‹ des 19. Jahrhunderts.[42] Fiedler spricht vom Bild als einem »Sichtbarkeitsgebilde« (Fiedler 1887: 321). Soll heißen: Ein Bild ist ein Ding, das nur sichtbar ist und sonst nichts. Dabei kommt alles auf das ›nur‹ an: Das Bild als Sichtbarkeitsgebilde unterscheidet sich von den ebenfalls sichtbaren Dingen der alltäglichen Welt dadurch, dass es ein »stoffloses Gebilde« (ebd.) ist, eine immaterielle »Gestalt reiner Formgebilde« (ebd.: 322). Wer Bilder anfertigt, so Fiedler in den Worten Wiesings, der schält gewissermaßen »das Nursichtbare« (Wiesing 1998: 101, vgl. 2000a: 163, 2005: 31) von den sichtbaren Dingen ab und stellt es im stofflosen Stoff des Bildes als »Gegenstand aus reiner Sichtbarkeit« (Wiesing 2005: 31) zur Schau. Das Bild ist insofern ein »Entmaterialisierungsinstrument« (Wiesing 2000b: 23). In ihm wird, so schreibt bereits Fiedler selbst, »die ganze Substanz des realen Daseins auf den flüchtigen Stoff der Wahrnehmungen und Vorstellungen eines einzelnen Sinnes reduziert« (Fiedler 1887: 318).

Die damit verbundene Entkörperlichung versteht Fiedler nicht als Verlust, sondern eher als Reinigung. In der künstlerischen Tätigkeit des Bildermachens »ringt sich das, was an einem sichtbaren Dinge dessen Sichtbarkeit ist, von dem Dinge los und tritt nun als freies selbständiges Gebilde auf« (ebd.: 320). Wie Platon denkt also auch Fiedler das Bild vom ontologischen Graben zwischen Bild und Wirklichkeit aus; anders als jener überbrückt er den Graben jedoch nicht mehr durch den Aufweis einer Verbindung zwischen den beiden Sphären, sondern sucht ihn im Gegenteil zu einer »unüberbrückbare[n] Kluft« (ebd.: 312) noch zu vertiefen. Das »Reich der Sichtbarkeit« (ebd.: 320) wird autonom gegenüber dem Abgebildeten; die »Isolierung der sinnlichen Wahrnehmung« (ebd.: 286) befreit das Bild vom Ballast der Wirklichkeit und bringt uns auf Abstand zur physischen Welt. Im Angesicht des Bildes stehen wir »einer Wirklichkeit von Dingen gegenüber, welche uns ihr buntes Spiel gleichsam nur von fern zeigen, ohne uns eine tätige Annäherung zu gestatten« (ebd.: 272). Das Bild, so wird es später bei Hans Jonas (1961: 32) heißen, ist »herausgehoben aus dem Kausalverkehr der Dinge«. Es tritt aus der Sphäre der gegenständlichen Welt heraus, die Gesetze der Physik gelten in ihm nicht. Es erlaubt, schreibt Wiesing (2005: 69), »den Blick in eine physikfreie Zone«. Diese Zone aber, darin liegt die antisemiotische Spitze des phänomenologischen Bildbegriffs, ist kein Reich der

42 Zu Fiedlers Kunsttheorie siehe die Einleitung von Gottfried Boehm in Fiedlers *Schriften zur Kunst I* (Boehm 1971); explizit bildwissenschaftlich auch Wiesing (2000a: 143–205) und Majetschak (2009).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeichen. Das Bild *verweist* nicht auf eine physikfreie Welt, es *ist* selbst diese Welt.

Wiesing rückt darum den ›vorsemiotischen‹ Leitbegriff der *Präsenz* an die Stelle des traditionellen Begriffs der Repräsentation.[43] So erklärt sich auch der Titel von Wiesings Studie, *Artifizielle Präsenz* (2005), die er als »Präsenz ohne substantielle Anwesenheit« (ebd.: 32) definiert. Die Formulierung ist allerdings nicht ganz unmissverständlich (vgl. ebd.: 69), sofern sie nahezulegen scheint, die artifizielle Präsenz des Bildobjekts sei womöglich nur der Ersatz, nur ein zeichenhafter Stellvertreter für eine (abwesende) reale Präsenz. Umso nachdrücklicher betont Wiesing deshalb, dass die künstliche Präsenz nicht als Anwesenheit einer Abwesenheit, also nicht als Bezugnahme auf ein abwesendes Realobjekt zu verstehen sei. »Das Bildobjekt ist nicht nicht-anwesend, weil es abwesend ist, sondern weil es kein reales Dasein hat« (ebd.: 70).

In neueren Texten versucht Wiesing, dem möglichen Missverständnis durch einen alternativen Begriff zu entgehen, den er unter anderem aus Günther Anders' medienphilosophischer Abhandlung »Die Welt als Phantom und Matrize« (1956) entleiht. Das Bildobjekt, so heißt es nun, ist ein »Phantom« (Wiesing 2013: 66–77), also eine gespensterhafte Erscheinung, die eine »ontologische Zwischenstellung« (ebd.: 69) zwischen Tod und Leben einnimmt. Bei einem Phantom erübrigt sich die Frage, *was* und *wie* es repräsentiert, von vornherein. Ein Phantom ist kein Stellvertreter für etwas Abwesendes, sondern eine ganz eigene Art von Anwesenheit, bei der etwas »Nicht-Reales« (ebd.) zur optischen Erscheinung kommt. So gelingt es Wiesing mit Hilfe des zunächst befremdlich anmutenden Phantombegriffs, die Pointe der Präsenztheorie noch einmal genauer zu fassen. Das Bild verweist nicht wie ein Zeichen auf etwas Abwesendes außerhalb seiner selbst, sondern liefert die visuelle »Konfrontation mit etwas Anwesendem« (ebd.: 72), nämlich mit sich selbst.

> »Bilder stellen nicht etwas dar, sondern sie stellen etwas vor – eben vor die Augen von jemandem, der dann gar nicht anders kann, als dies zu sehen; sie stellen einem Betrachter ein Bildobjekt in den Blick.« (Ebd.: 69)

Es ist folglich nicht seine Repräsentationsfunktion, die ein Bildobjekt als solches konstituiert, sondern seine Eigenpräsenz als Sichtbarkeitsgebilde, die sich uns im Bilderlebnis vor Augen stellt. Das Bild, so die letzte Konsequenz dieses Ansatzes, ist *kein Bild von etwas* (vgl. Wiesing 2000a: 161).

43 Zur Idee einer vorsemiotischen Präsenz der Bilder vgl. auch Dieter Merschs ›negative Medienphilosophie‹, in der die Präsenz (d. h. die Materialität und das Ereignishafte) der Medien als »*Negativität*« beschrieben wird, die »dem Semiotischen oder Semiologischen entgeht – und […] gleichwohl deren

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1.2.2 Das Nur-Bildmögliche: Max Imdahl und Gottfried Boehm

Was nun sieht man, und welche Art von Blick erfordert es, wenn man durch die Brille der Präsenztheorie auf konkrete Bilder sieht? Man darf sie, so würde die Anweisung lauten, nicht zuerst als Stellvertreter für außerbildliche Objekte betrachten, sondern muss auf ihrer Erscheinungsoberfläche selbst verweilen. Wo die Repräsentationstheorie durch das Bild hindurchblickt, um mit seiner Hilfe möglichst schnell etwas anderes zu erkennen, lenkt die Präsenztheorie den Blick auf die innere Organisation der Bildoberfläche selbst. Prototypisch für diesen Blick auf den Immanenzraum des Bildes stehen der von Max Imdahl geprägte kunstwissenschaftliche Ansatz der ›Ikonik‹, der sich für das ›Nur-Bildmögliche‹ der bildlichen Darstellung interessiert, und die hieran anknüpfenden Arbeiten des Kunsthistorikers Gottfried Boehm mit seinem Begriff der ›ikonischen Differenz‹. Die Wörter ›Ikonik‹ und ›ikonisch‹ sind dabei nicht an Peirce und sein ikonisches Zeichen angelehnt, sondern an das griechische *eikon* als allgemeines Synonym für ›Bild‹.[44]

Imdahls Ansatz der »Ikonik« (vgl. v. a. Imdahl 1994) ist so etwas wie eine Kritik an Erwin Panofskys – repräsentationstheoretisch angelegter – ›Ikonologie‹ im Geiste Konrad Fiedlers.[45] Imdahl übernimmt Fiedlers Emphase des unmittelbaren Sehens, um sie gegen die Ikonologen auszuspielen, in deren Methode das Sehen nur ein Mittel sei, um zu den ›eigentlichen‹ Bedeutungen des Bildes zu gelangen.[46] So kritisiert er, dass die Ikonologen das sichtbare Bild unter seinen ikonografischen, historischen und kulturellen Bedeutungen zum Verschwinden brächten, es sozusagen ›wegerklärten‹ (vgl. Imdahl 1994: 308–310). Damit leugnet er nicht etwa die Bedeutungsdimension der Bilder; aber er reduziert die Bedeutung des Bildes nicht auf dessen Bezug zur außerbildlichen

Fundament« (Mersch 2002: 16) bildet. Allgemein zur Präsenzerfahrung durch Medien vgl. Kiening (2007).

44 Vgl. die Erläuterung Imdahls (1994: 308): »Ikonik zu Eikon wie Logik zu Logos oder wie Ethik zu Ethos«.

45 Zum Einfluss Fiedlers auf Imdahl »als wohl wichtigste Anregung für seine Gedankenwelt« vgl. Kohle (2008: 218), der auch sonst einen guten Überblick über Imdahls Ikonik bietet. Allgemein zu Imdahl vgl. Waldenfels (1994), Boehm (1996a) und Hofmann (1996) sowie die beiden Sammelbände von Boehm (1985) und Liesbrock (1996). Zum kunstgeschichtlichen Ansatz der Ikonologie siehe die umfangreiche Textsammlung von Kaemmerling (1979), darin v. a. Panofsky (1939/1955) und Wittkower (1955); kritisch auch Liebmann (1966). Zur Kritik Imdahls an Panofsky vgl. außerdem Thürlemann (2009) und Breckner (2010: 276–281).

46 Vgl. hierzu auch die Bemerkung Fiedlers (1876: 37) über die Kunsthistoriker seiner Zeit: »Je mehr sie in der Anschauung vordringen, um sie immer mehr in Begriffe umzusetzen, desto unfähiger werden sie, sich auch nur eine kurze

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wirklichkeit. Das Bild, so Imdahl, besitzt Bedeutungsebenen, die nicht aus der Bezeichnung einer vorgängigen Wirklichkeit resultieren, sondern durch die je spezifische *Form*, das *Wie* der Darstellung überhaupt erst konstituiert werden. Darum lassen sich diese Bedeutungsebenen nicht von ihrer visuellen Erscheinung trennen, und noch weniger lassen sie sich in andere Medien, etwa in Sprache, übersetzen: »Was [...] das Bild als solches ist, widersetzt sich aller sprachlichen Substitution.« (Ebd.: 310)

Das Besondere an den Bildern ist für Imdahl demnach ihre »Unersetzbarkeit« (ebd.: 300). Daraus ergibt sich im Umkehrschluss die Definition seines kunstwissenschaftlichen Ansatzes der Bildbetrachtung: »Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist.« (Ebd.) Imdahl führt in diesem Zusammenhang den Begriff des »nur Bildmögliche[n]« (ebd.: 308, vgl. 1987: 96, 101) ein: Das ›Nur-Bildmögliche‹ ist jener Aspekt des Bildes, der sich nicht in andere Medien übersetzen lässt, weil er nur sehend erfasst werden kann.

Die elementarste Form dieser spezifisch bildlichen Darstellungsweise ist die »nur bildmögliche Simultaneität« (Imdahl 1994: 308). Anders als das Medium der Sprache mit seiner zeitlich strukturierten Abfolge von Bedeutungsträgern, die sukzessive nacheinander erfasst werden, stellt das Bild sein Gezeigtes auf einen Schlag vor Augen: Die »textgegebene Sukzession [wird] in evidente szenische Simultaneität transformiert« (ebd.). Dadurch erlaubt das Bild die Darstellung einer »äußersten Geschehensdichte« (ebd.: 309) im Sinne einer Verdichtung von »vergleichzeitigten Ereignismomente[n]« (ebd.). Und es erlaubt, anders als das Medium der Sprache, die »Überschauung« (ebd.: 315) des Dargestellten in *einem* Blick.[47] Selbst dort, so könnte man ergänzen, wo diese Überschauung aufgrund der Komplexität oder der Größe des Bildes nicht ohne Weiteres gelingt, kann der Blick immerhin noch frei und zeitlich ungebunden auf der Bildoberfläche umherwandern, ohne dabei eine bestimmte Lesereihenfolge einhalten zu müssen. Während Lesen und Hören auf zeitlicher Linearität beruhen, beruht

Strecke auf dem Boden der Anschauung zu erhalten, ohne einen Begriff zu fordern, und ihr gesamtes Kennen ist nur ein Mittel, um zum Wissen zu gelangen.«

47 Siehe hierzu auch die von Cassirers Kulturphilosophie (vgl. 2.2.1) beeinflussten Ausführungen bei Susanne K. Langer (1941: 86–108) zur symbolischen Form der Bilder bzw. zum »präsentativen« im Unterschied zum »diskursiven Symbolismus« (ebd.: 103). Anders als sprachlich-diskursive Formen, so Langer, bieten visuelle Formen »ihre Bestandteile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, weshalb die Beziehungen, die eine visuelle Struktur bestimmen, in *einem* Akt des Sehens erfaßt werden« (ebd.: 99, Hervorh. d. Verf., S. S.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

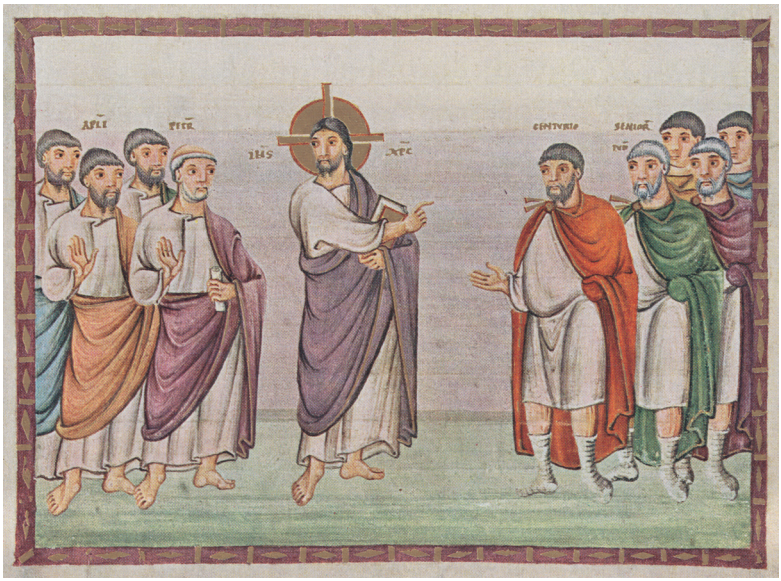


Abb. 4: Codex Egberti, cod. 24, fol. 22r. Buchillustration. Um 980. Stadtbibliothek Trier.

das Betrachten von Bildern auf einem zeitlosen, zyklischen, ›kreisenden‹ Blick.[48]

Imdahl veranschaulicht das Nur-Bildmögliche unter anderem an einer Miniatur aus dem mittelalterlichen *Codex Egberti* (Abb. 4), welche die biblische Erzählung von der Begegnung zwischen Jesus und dem Hauptmann von Kapernaum (vgl. Mat. 8,5) wiedergibt.[49]

Das Nur-Bildmögliche auf diesem Bild betrifft laut Imdahl die Jesusfigur in der Mitte zwischen dem Hauptmann zur Rechten und den Jüngern zur Linken. Die Körperhaltung der Figur ist »kompliziert, aber geregelt durch eine Anzahl formaler Bildwerte« (Imdahl 1994: 302): Jesus blickt nach links zu seinen Jüngern, seine Hand mitsamt dem restlichen Körper aber zeigt nach rechts zum Hauptmann, dessen Gottesfürchtigkeit er gegenüber seinen Jüngern lobt, wobei die Zeigegeste der Hand

48 Diese Mediendifferenz von Bild und Schrift wurde u.a. von Vilém Flusser (vgl. 1983: 8–12) herausgearbeitet, der die verschiedenen Erlebnisqualitäten der beiden Medien mit dem Gegensatz zwischen einer magischen (zyklischen) Zeitauffassung der Vormoderne und einer historischen (linearen) Zeitauffassung der Moderne in Verbindung bringt.

49 Vgl. Imdahl (1994: 300–305). Eine ausführlichere Analyse derselben Miniatur findet sich in Imdahl (1970), ganz so wie sich auch andere Teile des posthum veröffentlichten Aufsatzes von 1994 bereits in älteren Texten wiederfinden (vgl. u.a. Imdahl 1979, 1980, 1987).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch die Stellung der rechten Fußspitze wiederholt wird. Bereits darin liegen, gerade in ihren gegensätzlichen und doch zur simultanen »Anschauungseinheit« (ebd.: 305) gebrachten Bewegungs- und Zeigerichtungen, spezifisch bildhafte Darstellungsformen.

Neben dieser Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen macht Imdahl noch auf eine weitere – und noch spezifischere – Eigenheit der bildlichen Darstellung aufmerksam, nämlich die Positionierung der Jesusfigur im Raum zwischen den beiden Gruppen. Konsequenterweise erläutert er diese Eigenheit mit einer eigenen Geste der »konkreten Anschauung« (ebd.: 300) und des bildlichen Zeigens. Denn »[b]esser als durch Worte«, so erklärt er (ebd.: 303), »läßt sich der Sinn des Bildanschaulichen durch Experimente erklären, welche die Miniatur in ihrem Aufbau verändern.« In zwei eigens erstellten Montagen des Originalbildes variiert Imdahl die Position der Figur, um durch die Abweichung den bildlichen Sinn der ursprünglichen Komposition *ex negativo* herauszuarbeiten. In einem ersten Experiment (Abb. 5) verschiebt er die Figur zuerst nach links, also noch weiter in Richtung der Jünger, in einem zweiten Experiment (Abb. 6) verschiebt er sie nach rechts, von den Jüngern weg in die Mitte zwischen den beiden Gruppen.

Bei beiden Verschiebungen handelt es sich um subtile Nuancen, die auf den ersten Blick kaum ins Auge fallen. Dennoch verändern sie den »Bildsinn« (ebd.: 306), wie Imdahl ausführt. Die Verschiebung der Figur nach links etwa überführt das Bild in eine »Zweierstruktur« (ebd.: 303):

> »Die Figur Jesu ist nach links gerückt und vor allem der Gruppe der Apostel zugeordnet. […] Die Sonderstellung der Jesusfigur ist gemildert. Dadurch zerfällt die innere Spannung der Komposition wie auch der verbildlichten Szene.« (Ebd.)

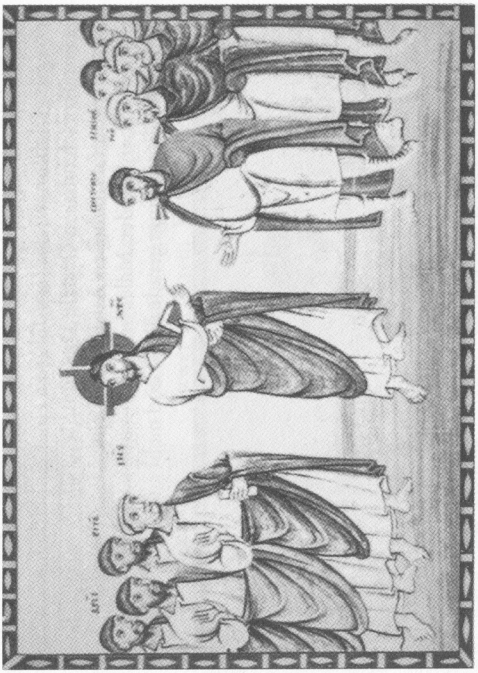
Einen ähnlichen Effekt der Entstellung des Bildsinns erzeugt die Verschiebung nach rechts, die zu einer »Dreierstruktur« (ebd.: 305) führt:

> »Die Figur Jesu ist in die Mitte gerückt, sie ist deutlich als Einzelfigur ausgesondert und den Figurengruppen beiderseits übergeordnet. Die seitlichen Gruppen kommen nurmehr als flankierendes Begleitpersonal der Jesusfigur zur Geltung. Auch dadurch zerfällt die innere Spannung der Komposition wie ebenso der verbildlichten Szene.« (Ebd.)

Einzig das Originalbild transportiert »die innere Spannung der Komposition« und wirkt als in sich stimmige Szene:

> »Wohl ist die Figur Jesu als Einzelfigur ausgesondert, aber als Einzelfigur ist sie dennoch – in unterschiedlichen Abständen und jeweils besonderer Weise – auf die Apostel und auf den Hauptmann mit seinem

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



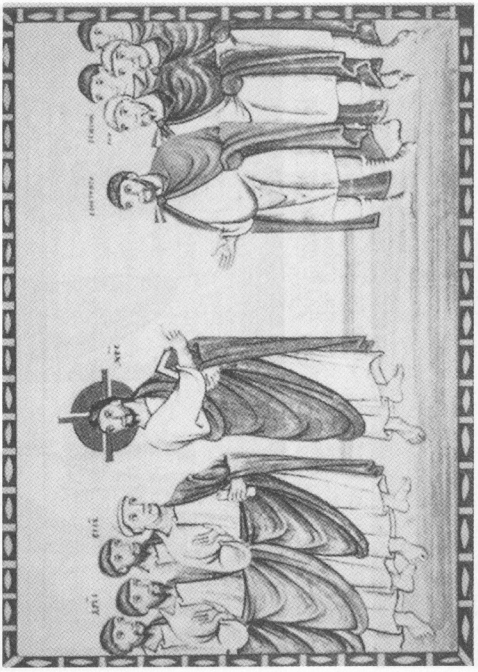


Abb. 5: »Verschiebung der Figur Christi nach links«. Aus: Imdahl (1994: 303).
Abb. 6: »Verschiebung der Figur Christi in die Mitte«. Aus: Imdahl (1994: 304).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Gefolge bezogen. Die Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur ist eine solche, in der Jesus als Einzelfigur den seitlichen Gruppen sowohl zugeordnet als auch übergeordnet ist. Gerade diese Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur macht die innere Spannung der Komposition und der verbildlichten Szene aus, und zwar erscheint Jesus in die Szene einbezogen wie eben so über sie erhoben, er erscheint zugleich in der Geschichte und über der Geschichte.« (Ebd.)

Auch die Positionierung der Figur im Raum muss demnach als Träger von Bedeutung anerkannt werden, und zwar als nicht-ersetzbare, nur bildmögliche Bedeutung, die einzig und allein im Akt des Sehens selbst erfahren werden kann. Es gibt, so Imdahl, »bildimmanent evidente Konstellationen« (ebd.), die nur als »bildgestiftete Anschauungseinheit« (ebd.) erfahrbar sind und in keinem anderen Medium reproduziert werden können.

Ein weiteres Beispiel für eine ›bildgestiftete Anschauungseinheit‹ ist die *»ikonische Differenz«*, der Leitbegriff des Kunsthistorikers Gottfried Boehm (1994b: 29–36, vgl. 2004), der seinerseits an Fiedler und Imdahl anknüpft. Wie Imdahl betont auch Boehm die Unersetzbarkeit des Bildes durch die Sprache:

> »Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. […] Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.« (Boehm 2004: 28 f.)

Aber obgleich die Logik des Bildes »nicht nach dem Muster des Satzes« gebildet ist, folgt das Bild doch auch für Boehm einer gewissen ›Grammatik‹. Die ikonische Differenz ist die Elementarform dieser bildlichen Grammatik, der Boehm sogar den Rang einer Grundbestimmung des Bildlichen überhaupt zuzusprechen scheint. Schlechthin jedes Bild besitzt eine solche Differenz als »ikonische Urszene« (ebd.: 43), und wird erst durch sie überhaupt zum Bild (vgl. ebd.: 40 f.).

So sehr die ikonische Differenz im Rang eines Grundprinzips bildlicher Darstellung steht, so mehrdeutig bleibt der Begriff gleichwohl, sofern er verschiedene, nicht klar voneinander getrennte Bedeutungsfacetten umfasst. Die eingängigste und klarste Bedeutung ist diejenige, die auf die aus der Gestaltpsychologie bekannte Differenz von Figur und Grund bzw. Vordergrund und Hintergrund abzielt.[50] Das Bild, so Boehm, generiert seinen Sinn aus dem visuellen Kontrastverhältnis zwischen dem innerbildlichen Hintergrund bzw. »Horizont« (ebd.: 39) und dem, was aus diesem Horizont figurativ hervortritt und zur Erscheinung kommt.

50 Vgl. Arnheim (1954/1974: 227–239). Eine Systematik der *verschiedenen* Formen von Grund/Figur-Beziehungen findet sich im *Traité du signe visuel* der Groupe µ (1992: 218 f.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Wenn wir von Bildern (flachen, plastischen, technischen, räumlichen) sprechen, meinen wir eine Differenz, in der sich ein oder mehrere thematische Brennpunkte (Fokus), die unsere Aufmerksamkeit binden, auf ein unthematisches Feld beziehen.« (Ebd.: 40)

Ein »Prozess des Austauschs« zwischen Figur und Kontext im Bewusstsein des wahrnehmenden Rezipienten bringt, so Boehm, »die ikonische Sinnentstehung in Gang« (ebd.: 39) und konstituiert auf diese Weise die Erfahrung des Bildes. Dabei ist der bildliche Hintergrund, das ›unthematische Feld‹, kein bloßes Hintergrundrauschen, sondern besitzt eine eigene Bedeutung und Relevanz.[51] Boehm begreift das Bildersehen als aktives Wechselspiel zwischen thematischem Objekt und unthematischem Hintergrund, als unendliches Hin-und-Her zwischen den beiden Ebenen des Bildes und den Beziehungen, die sich im Wechselspiel dieser Ebenen auftun. Gerade die »Zwischen- und Leerräume, das Unausdrückliche« (Boehm 2001: 8) des Bildes sind dabei von Bedeutung, weil das Unbestimmte das Wechselspiel der verschiedenen Elemente in Gang hält und intensiviert.[52]

In einem weiter gefassten Sinne verweist der Begriff der ikonischen Differenz damit nicht allein auf die formalen Kontraste von Figur und Grund, sondern überträgt sich auch auf die inhaltlichen Dimensionen des Bildes. Wenn beispielsweise ein menschlicher Körper den Hintergrund bildet für die Zeigegeste einer Hand im Vordergrund (vgl. Boehm 2007: 24), so kann der Körper mit seiner Haltung die Bedeutung der Zeigegeste *vom Hintergrund aus* beeinflussen oder sogar in ihr Gegenteil verkehren. In den meisten Fällen wird der Körper im Hintergrund die Geste der Hand dabei lediglich unterstützen und verdoppeln; in anderen Fällen kann er sie verkomplizieren und verschachteln wie im Fall der Jesusfigur aus dem *Codex Egberti* (Abb. 4). In wieder anderen Fällen aber kann der Körper die Geste der Hand auch konterkarieren und beispielsweise als Ironie auszeichnen. Der Hintergrund

51 Darin unterscheidet sich die ikonische Differenz vom auf den ersten Blick verwandten Phänomen des ›Signal-Rausch-Abstands‹, wie ihn die Informationstheorie denkt (vgl. Kittler 1988), wo das Rauschen im Normalfall tatsächlich nur ›Rauschen‹ bleibt und keinen eigenen Sinn produziert. Dennoch wäre an Boehm die Frage zu stellen, ob seine Differenz von Vordergrund und Hintergrund tatsächlich als Alleinstellungsmerkmal der Bilder angesehen werden kann. Auf ganz ähnliche Weise beruht ja beispielsweise auch die Musik auf einer Differenz zwischen thematischen Figuren im Vordergrund und unthematischer Begleitung – die gleichwohl kein Rauschen ist – im Hintergrund. Und selbst die *visuelle* Form dieser Differenz ist nicht auf Bilder beschränkt, sondern letztlich in jedweder visuellen Wahrnehmung anzutreffen (wie Boehm selbst anmerkt, vgl. 2007: 69).

52 Vgl. hierzu auch die Bildanalyse des Filmplakats in Abschnitt 4.2.1.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›kontaminiert‹ dann den Vordergrund, er steckt ihn mit seiner Bedeutung an.

Die spannungsreiche, mitunter konflikthafte Dimension der ikonischen Differenz bezeichnet Boehm an einer Stelle auch als »[i]konische Negation« (ebd.: 67–71). Vorder- und Hintergrund, so Boehm, können einander widersprechen und in Konflikt miteinander geraten, ja sie tun dies auf einer elementaren Ebene sogar in *jedem* Bild. Denn was immer als Brennpunkt eines Bildes in den Vordergrund der Aufmerksamkeit tritt, erscheint stets auf Kosten eines anderen, das von ihm in den Hintergrund gedrängt wird. Das Erscheinen des Bildobjekts geht zugleich mit einem komplementären »Akt partieller Auslöschung« (ebd.: 68) einher.

> »Die Figur *subtrahiert* den Grund, sie führt ein Moment der *Negation* mit sich. Mit der Setzung der ikonischen Differenz kommt mithin Negation ins Spiel, schleicht sich *Absenz* ins Bild ein. […] *Zeigen* setzt mithin *Verbergen* voraus.« (Ebd.: 68 f.)

Bilder zeigen also nicht nur, sie verdecken auch. Sie machen sichtbar, aber auch unsichtbar. Sie eröffnen etwas und verheimlichen etwas anderes. Wer ein Bild betrachtet, darf sich deshalb nicht nur fragen, was es zeigt, sondern muss sich auch fragen, was es verbirgt. Jedes Bild hat seinen blinden Fleck, seine ausgeschlossene Szene, sein in den Hintergrund gedrängtes Element.[53]

Mit seiner Verortung des Bildes im Spannungsfeld von Präsenz und Entzug, Zeigen und Verbergen eröffnet Boehm der Bildtheorie neue Weichenstellungen. Der Blick auf die bildimmanenten Spannungsverhältnisse, die sich auf der Bildoberfläche abspielen, ebnet den Weg zu einer dynamischen Theorie des Bildes, in der dieses als »Ort einer Konfiguration von Energien« (ebd.: 71) verstanden wird. Boehms Bildkonzept ist eine Theorie der *Bildspannung*, sie beruht auf einer »Logik der Kräfte und Intensitäten« (ebd.). Darin nimmt sie tatsächlich eine radikale Gegenposition zu jeder Repräsentationstheorie des Bildes ein, insbesondere aber zu Platon. Wo dieser in den Bildern nur ein statisches und noch dazu defizitäres Abbild der Wirklichkeit sieht, postuliert Boehm ein ganz eigenes *»momentum«* (ebd.: 70), ein *»Darüberhinaus«* (ebd.: 71) des Bildes über die Wirklichkeit. Bilder, so Boehm, sind nicht weniger, sondern mehr als der Gegenstand, den sie zeigen. Gerade dort, wo sie abbilden, liefern sie nicht einfach nur Nachahmungen und Wiederholungen des Wirklichen, sondern besitzen ein »Surplus«, einen durch die ikonische Spannung des Bildes gestifteten ›Mehrwert‹ gegenüber dem Abgebildeten.

53 Ich komme auf diesen nicht zuletzt aus psychoanalytischer Sicht wichtigen Gedanken im Zusammenhang mit dem ›bildlichen Unbewussten‹ bzw. der ›bildlichen Verdrängung‹ in Abschnitt 3.2.2 noch einmal zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Re-präsentieren bedeutet nicht: noch einmal präsentieren. […] Das Präfix Re- in der Re-präsentation bewirkt mithin eine *Intensivierung*. Sie vermehrt das Sein des Dargestellten durch ein Surplus.« (Boehm 2001: 5)

Das Bild – zumindest sofern es sich um ein *starkes* Bild handelt, in dem die ikonische Differenz »auf irgendeine Weise optimiert« (Boehm 1994b: 30) ist – erzeugt keinen Verlust, keine Reduktion, sondern eine Steigerung des Seins.

In den Worten des Philosophen Hans-Georg Gadamer (1960: 145) spricht Boehm in diesem Zusammenhang auch von einem »Zuwachs an Sein« (Boehm 2001: 11; vgl. 1996b). Mit dieser Formulierung hatte Gadamer einst die These einer »Eigenständigkeit« (Gadamer 1960: 146) des Bildes vertreten. Zwar kann sich das Bild, argumentiert Gadamer, als mimetisches Abbild durchaus auf ein Urbild beziehen, aber in seiner eigenen »Seinsweise« (ebd.: 141) bleibt es selbst dann nicht auf diese Abbildfunktion beschränkt:

> »Daß die Darstellung ein Bild – und nicht das Urbild selbst – ist, bedeutet nichts Negatives, keine bloße Minderung an Sein, sondern vielmehr eine autonome Wirklichkeit.« (Ebd.: 145)

Ein starkes Bild – zum Beispiel »ein gutes Porträtfoto« (ebd.) – vermag uns bisweilen auch Aspekte und Sinnebenen zu zeigen, die am dargestellten Objekt selbst in dieser Weise gar nicht wahrnehmbar sind. Der Fotograf hat sie durch seinen fotografischen Akt erst herausgearbeitet, in gewissem Sinne überhaupt erst produziert. In diesem Fall hört das Bild auf, nur abzubilden, und wird schöpferisch: »Ein solches Bild ist kein Abbild, denn es stellt etwas dar, was ohne es sich nicht so darstellte.« (Ebd.) Das Bild ist dann kein Zeichen mehr für etwas anderes, bereits vorher Existierendes, sondern eine »Seinswirklichkeit« (ebd.) für sich. Es wird »selber das Gemeinte« (ebd.), anstatt nur »Mittel zum Zweck« (ebd.) zu sein. In der Terminologie der Semiotik ausgedrückt, die hier an ihre Grenzen stößt: Zeichen und Bezeichnetes fallen ineins und werden identisch.

1.3 Die Wirkungstheorie des Bildes

1.3.1 Ästhetische Erfahrung: Die Entführungstheorie des Bildes

Ihrer tiefen Differenzen zum Trotz teilen die Repräsentationstheorie und die Präsenztheorie des Bildes einen zentralen Punkt miteinander. Beide fokussieren sie auf das wahrnehmbare Bildobjekt und versuchen, dessen

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

spezifisches ›Bildsein‹ zu bestimmen. Das Subjekt der Bildbetrachtung, zumindest das empirische aus Fleisch und Blut, lassen sie dagegen mehr oder weniger außen vor. Ohne Subjekte aber sind Bilder im Grunde nur potentielle Bilder: »Bilder entstehen [...] nur im Blick«, heißt es bei Hans Belting (2007b: 50) über den »Blickwechsel mit Bildern«. Solange kein Auge sie erblickt und ihr Etwas-in-etwas für sich entdeckt, bleiben sie bloße Objekte ohne bildliche Bedeutung und Präsenz. Das Subjekt ist es, das die Bilder zum Leben erweckt.

Zum Blickwechsel mit Bildern gehört jedoch auch die andere Seite des Geschehens: dass Bilder ihrerseits den Betrachter zum Leben erwecken. Denn Bilder sind mehr als bloße Träger von Informationen, Bedeutungen, Zeichenwerten oder auch Präsenzen. Sie üben *Wirkungen* auf uns aus, indem sie uns in Zustände und Stimmungen versetzen, die wir ohne sie in diesem Moment nicht erleben würden. Das Sehen von Bildern lässt uns nicht unberührt; Bilder ergreifen und erregen uns, stoßen uns ab und empören uns. In gewisser Weise *verwandeln* sie den, der sie sieht. Um diese »Bildwirkungen«, wie Bernhard Waldenfels (2010: 70) sie einmal genannt hat, geht es in der ›Wirkungstheorie des Bildes‹. Ihr Gegenstand ist nicht so sehr das Bild selbst als vielmehr die Dynamik zwischen dem Bild und dem Subjekt, das sie betrachtet.

Grundsätzlich lassen sich zwei Ebenen der Bildwirkung unterscheiden. Einerseits gibt es die je spezifischen Wirkungen, die bestimmte Bilder aufgrund ihrer Inhalte oder ihrer Darstellungsweise auf uns ausüben. Andererseits gibt es so etwas wie eine allgemeine Grundstimmung des Bildersehens, in die das Bild uns versetzt. Dieser formalen Grundstimmung des Bildersehens – der ›ästhetischen Erfahrung‹ – ist der erste Abschnitt dieses Kapitels gewidmet; den inhaltlichen, insbesondere den ›affektiven und emotionalen Bildwirkungen‹, wendet sich der zweite Abschnitt (1.3.2) zu.

Worin also besteht die allgemeine Grundstimmung des Bildersehens? Solange wir ein Bild *nicht* als Bild verstehen, sondern es – wie im Fall einer Attrappe oder eines Trompe l'œil (einer ›Augentäuschung‹) – als realen Gegenstand auffassen, empfinden wir es als gewöhnlichen Teil der Welt, an dem wir zunächst nichts Eigentümliches bemerken. Sobald wir das Bild jedoch als Bild erkennen, erleben wir etwas völlig anderes: Wir besitzen ›Bildbewusstsein‹, das heißt wir nehmen zusätzlich zu den Bildobjekten auch noch das *Bildsein* des Bildes mit wahr.[54] Jetzt erfahren wir die Bildobjekte nicht mehr als Teil der (gewöhnlichen, physischen) Welt, sondern ganz im Gegenteil als etwas von ihr Verschiedenes. Wir werden

54 Zur ontogenetischen Entwicklung von Bildkompetenz und Bildbewusstsein vgl. Schwan (2005); zu den verschiedenen Ebenen der Bildkompetenz auch Posner/Schmauks (1998) und Posner (2003) sowie, aus psychoanalytischer Perspektive, Soldt (2007).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vom Bild, so könnte man sagen, *in eine andere Welt versetzt*. Eine der schönsten Formulierungen für diese Wirkung stammt von Franz Marc (1915: 209), der die Bilder einmal als »Auftauchen an einem anderen Ort« bezeichnete. Im Bildersehen sind wir gleichermaßen hier und dort; hier als körperliche Betrachter im Hier und Jetzt des Bildersehens, zugleich aber auch dort im körperlosen Reich des Bildes und seiner ›Bilderwelt‹.

Die klassische ästhetische Theorie der Aufklärungszeit hat für diese eigentümliche Erfahrung des bewussten Bildersehens den Begriff der ›ästhetischen Erfahrung‹ geprägt.[55] In der Regel wurde sie als Spezifikum der Kunsterfahrung bzw. der Erfahrung des Schönen diskutiert, mitunter aber auch dem vergnügten Spiel zu Unterhaltungszwecken zugesprochen. Im »ästhetischen Zustande«, wie Schiller ihn in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795: 85) nannte, ist der Mensch ›außeralltäglich gestimmt‹; er erweitert, so hatte bereits Kant über das ›ästhetische Urteil‹ und damit über die Kunsterfahrung geschrieben, seinen alltäglichen Horizont zugunsten eines »freien Spiels der Vorstellungskräfte« (Kant 1790: § 9) – er betritt die Welt der Phantasie und des Imaginären, das Reich des Irrealen und Fiktiven.[56]

Fabelwesen, Gespenster und logische Widersprüche lassen uns nicht den Kopf schütteln in dieser imaginären Welt. Wir begegnen ihnen mit einer »willing suspension of disbelief«, einer ›willentlichen Aussetzung des Unglaubens‹, wie es bei Samuel Taylor Coleridge (1817) heißt. Doch ist die Aussetzung des Unglaubens nur die eine Seite der ästhetischen

55 Zum Konzept der ›ästhetischen Erfahrung‹ vgl. Jauß (1972, 1977), Bubner (1989) und Maag (2001); speziell auf die Malerei bezogen Ingarden (1937) und Imdahl (1972); skeptisch gegen das Konzept als solches aber auch Dikkie (1974).

56 Vgl. zu diesen Begriffen die Studie *Das Fiktive und das Imaginäre* von Wolfgang Iser (1991), der eine Unterscheidung der beiden oft unscharf gebrauchten Begriffe ›imaginär‹ und ›fiktiv‹ vorschlägt. So charakterisiert er das Imaginäre – die Kraft der »Irrealisierung von Realem« (ebd.: 23) – als »diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz« (ebd.: 21), das Fiktive hingegen als künstlerische Realisierung und Materialisierung eben dieses Imaginären, das heißt als »Realwerden des Imaginären« (ebd.: 22). Das Imaginäre – abgeleitet von *imago* (lat. »Bild«) bzw. von *imaginarius*, »eingebildet« – wäre demnach die irrealisierende Kraft der Phantasie als solche; eine Fiktion hingegen – von lat. *fingere*, »formen, gestalten, bilden [...], bauen, schaffen [...], machen [...], erdichten, erlügen, ersinnen« – das Werk, das durch diese Kraft hervorgebracht wird. Ein anders pointierter Begriff des Imaginären als Synonym für mentale Bilder bzw. Vorstellungen ergibt sich aus der Theorie des ›gesellschaftlichen Imaginären‹ bei Cornelius Castoriadis (vgl. 2.2.2); die beiden Begriffsverwendungen widersprechen einander jedoch nicht (vgl. Iser 1991: 350–377).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erfahrung. Auch das Gegenstück gehört zu ihr: die Aussetzung nicht nur des Unglaubens, sondern auch des Glaubens an die Realität des Gezeigten. Wir glauben gerade *nicht* daran, dass es sich um echte Geschehnisse handelt, und können eben darum auch jene Darstellungen genießen, die uns normalerweise in Empörung, Schrecken, Aufruhr oder Trauer versetzen würden.[57] In seiner *Einleitung zur Enzyklopädie* (1751) bringt der Philosoph d'Alembert diese beiden Seiten der ästhetischen Erfahrung im Begriff des ›richtigen Abstands‹ auf den Punkt:

> »Diejenigen Dinge aber, die bei wirklichem Erleben nur traurige oder stürmische Gefühle in uns erregen würden, wirken angenehmer in der nachahmenden Darstellung als in Wirklichkeit, weil ihre bloße Darbietung uns gerade in den Abstand [im Original: cette juste distance] zu ihnen bringt, der uns die Erregung zum Genuß, aber nicht zur inneren Unruhe werden läßt.« (d'Alembert 1751: 33)

Dieser ›richtige Abstand‹, ›cette juste distance‹, ist keine räumliche Distanz, nicht etwa bloße Entfernung in Metern. Auch im übertragenen Sinne geht es nicht einfach darum, sich möglichst stark vom Gesehenen zu distanzieren. Denn wir erleben das Kunstwerk – d'Alembert bezieht sich hier auf Malerei und Plastik – wiederum nur dann mit echtem »Genuß«, wenn wir uns doch wieder ein Stück weit vom Gesehenen ergreifen lassen. Bildbewusstsein und ›naiver‹ Wahrnehmungseindruck müssen beide zu ihrem Recht kommen, wenn die Erfahrung des Bildes gelingen soll; eben darum muss es der ›richtige‹ Abstand sein, nicht irgendeiner. Ästhetische Erfahrung ist die Erfahrung einer erfolgreichen *Vermittlung* zweier einander widersprechender Einzelerfahrungen: »In der Mitte zwischen zwei Extremen gewinnen wir den Kunst-Genuß.« (Kris 1952: 50)

Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich hat diese eigentümliche Doppelbewegung des Bildersehens im Begriff der »Illusion« zu fassen versucht (vgl. Gombrich 1960: 153–244). Das Bild lässt eine »Scheinwelt, eine Welt der Illusion vor unseren Augen erstehen« (ebd.: 233) – einen Illusionsraum als zweite Wirklichkeit, in die wir uns hineinbegeben können, als ob es sich tatsächlich um eine eigene Welt handelte. Dabei heißt Illusion bei Gombrich nicht etwa ›Immersion‹, also das Vergessen darüber, dass man sich ›nur‹ in einem Bildraum befindet und nicht im Raum der Wirklichkeit (vgl. dazu: Schirra 2000). Der Bildbetrachter weiß ja in aller Regel, dass er nur ein Bild betrachtet, das Gehirn rahmt

57 Vgl. die klassische Passage aus der aristotelischen *Poetik* (1448b): »Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Erfahrung des Auges von vornherein als Bilderfahrung.[58] Eher denn als trügerische Immersion lässt sich Gombrichs Illusionsbegriff darum als bewusstes Sich-Einlassen des Subjekts auf das Bild verstehen; oder, in d'Alemberts Worten gesprochen, als Sich-Hineinbegeben in den richtigen Abstand zum Bild.

Auch der Soziologe und Philosoph Jean Baudrillard denkt seine Bildtheorie vom Begriff der Illusion aus. Er beruft sich dabei unter anderem auf die lateinische Etymologie des Wortes: »*Il-ludere* heißt aufs Spiel setzen, sich aufs Spiel setzen.« (Baudrillard/Noailles 2004: 52; vgl. Perniola 2005; dazu auch Huizinga 1938: 20, 46 f.) Wer sich in die Illusion des Bildes begibt, so Baudrillard verlässt seine eigene Wirklichkeit, um sich stattdessen auf die Welt des Imaginären einzulassen. Indem das Subjekt sich selbst und seine gewohnte Wirklichkeit aufgibt bzw. »aufs Spiel« setzt, lässt es zugleich die Kategorien und Werte dieser Wirklichkeit hinter sich.

> »In der generischen Illusion des Bildes stellt sich nicht mehr das Problem des Reellen. Dieses Problem wird durch die Bewegung des Bildes aufgehoben, welche von vornherein und spontan jenseits von Richtig und Falsch, jenseits von Real und Irreal, jenseits von Gut und Böse ist.« (Baudrillard 1998: 34)

Insofern ist die Illusion des Bildes eine »gewaltige Kraft zur Leugnung der Welt« (Baudrillard (1987: 40). Anstelle der Wirklichkeit stellt uns das Bild eine *andere Szene* vor Augen, wie Baudrillard im Anklang an eine berühmte Formulierung Sigmund Freuds schreibt:

> »Die Intensität eines Bildes entspricht exakt seiner Ablehnung des Realen, seiner Erfindung einer anderen Szene.«[59] (Baudrillard 1998: 22, vgl. 2004: 84)

58 Vgl. zu dieser ›Einrahmung‹ bzw. ›Korrektur‹ der Wahrnehmung durch das Gehirn die Darstellung von Gombrichs Illusionstheorie bei Jakob Steinbrenner (2009: 288): »Grundgedanke der Illusionstheorie ist, daß uns Bilder die Illusion vermitteln, den dargestellten Gegenstand selbst zu sehen. Auf den Einwand, daß wir uns doch fast immer bewußt sind, ein Bild zu sehen und nicht die Illusion haben, tatsächlich den Gegenstand zu sehen, antwortet Gombrich, daß das Auge vom Bild ›betrogen‹ wird, in dem Sinne, daß es einen dreidimensionalen Gegenstand vermeintlich sieht, aber der Geist des Betrachters diesen Irrtum korrigiert.«

59 Vgl. Freud (1900: 72), der davon spricht, dass der »*Schauplatz der Träume ein anderer ist als der des wachen Vorstellungslebens*«. Im Französischen wird die Formulierung vom ›anderen Schauplatz‹ mit ›autre scène‹ übersetzt, im Englischen mit ›other scene‹. Ich komme auf die Freud'sche Version in Abschnitt 3.1.2 noch einmal ausführlich zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dieser Gedanke ist weniger metaphysisch, als es auf den ersten Blick den Anschein hat; er ergibt sich, so könnte man ergänzen, aus der unmittelbaren Ontologie des Bildes und der Bildsituation. Wer ein Bild betrachtet, sieht (für die Dauer der Betrachtung) nicht mehr das abgebildete Ding. Selbst dann, wenn er beide vergleichend gegeneinander hält, kann er doch nur jeweils eine der beiden Instanzen fokussieren und scharf stellen. Das Bild ist eben nicht das, was es abbildet, sondern stellt sich neben oder gar vor das Abgebildete. Der Philosoph Christoph Asmuth hat die »eikonische Negation« des Bildes sogar als Grundmerkmal in seine ontologische Bilddefinition mit aufgenommen:

> »Das Bild negiert das Abgebildete, in dem es sich von ihm unterscheidet. Mehr noch: Das Bild ist *gerade* und *genau* das nicht, was es abbildet. Das ist seine spezifische Funktion: *genau* nicht das Abgebildete zu sein.« (Asmuth 2010: 123)

Was in Boehms Begriff der ikonischen Differenz zunächst als rein bildinterne Spannung gedacht war, lässt sich demnach auch auf das Verhältnis von Bild und Außenwelt übertragen. Auch dort gibt es das für die ikonische Differenz charakteristische Spiel zwischen Vordergrund und Hintergrund der Aufmerksamkeit. Das Bild bringt etwas vorher nicht Dagewesenes zur visuellen Existenz und rückt es in den Vordergrund der Aufmerksamkeit, zugleich aber bringt es etwas bereits Existierendes zum Verschwinden.

Je besser ihm dieses Zum-Verschwinden-Bringen der Wirklichkeit gelingt, desto stärker wirkt das Bild auf uns. Hans-Georg Gadamer beschreibt diese Dimension der ästhetischen Erfahrung im Anschluss an Martin Heideggers Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935) als eine Art Hineingestoßen-Werden des Betrachters in die Welt des Bildes:

> »Wenn uns ein Werk erreicht, dann ist da nichts mehr von einem Objekt, das uns gegenüber ist, das wir übersehen und auf eine begriffliche Sinnintention hin durchsehen. Es ist umgekehrt: Das Werk ist ein Ereignis. Es erteilt uns einen Stoß, es stößt uns um, indem es eine eigene Welt aufstellt, in die wir gleichsam hineingezogen werden.« (Gadamer 1993: 58)

Das Bild, so könnte man mit Baudrillard und Gadamer also sagen, besitzt eine ›Sogwirkung‹: Es gleicht einem Strudel, der uns in sein Inneres hineinzieht. Das Bild ist eine Pforte ins Reich des Imaginären, vor allem aber eine Einladung, diese Pforte auch zu übertreten.

Im Anschluss an Baudrillards Theorie der *Verführung* lässt sich diese Sogwirkung als ›Verführungskraft‹ des Bildes beschreiben.[60] Marcus

60 Vgl. hierzu v. a. Baudrillards Buch *Von der Verführung* (1979) sowie Grace (2000: 141–171), Giesen (2010: 103–125) und Strehle (2012: 152–156).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Stiglegger etwa arbeitet, seinerseits durch Baudrillard inspiriert, an einer ›Verführungs-‹ bzw. »Seduktionstheorie des Films« (vgl. Stiglegger 2006, 2014).[61] »Einen Film zu sehen«, so Stiglegger (2006: 33, vgl. 2014: 49), »bedeutet, in gewisser Weise von ihm verführt zu werden.«[62] Die Verführung versteht Stiglegger dabei als eine Art ›Transport‹ des Zuschauers.[63] Sie soll die allgemeine »Fähigkeit« des Films bezeichnen, den Zuschauer »von einer vermeintlich festen Position A zu der zunächst nicht in Erwägung gezogenen Position B zu befördern« (Stiglegger 2006: 9). Das ist bei Stiglegger vor allem auf moralische Positionen bezogen, wenn ein Film beispielsweise moralische Überschreitungen vollzieht, die wir außerhalb des Films nicht billigen würden (vgl. ebd.: 81–107). Die Verführung besitzt aber auch eine räumliche Dimension, die der moralischen Verführungskraft überhaupt erst zugrunde liegt. Wer einen Film sieht, wird zuallererst in die filmische Welt hineingezogen, und erst im Zuge dieses imaginären Aufenthalts kann er auch moralisch verführt werden. Der moralischen Verführung geht die räumliche *Entführung* voraus: Sich auf Bilder einzulassen heißt, sich in ihre Welten entführen zu lassen. Darum spreche ich im Folgenden auch von der ›Entführungstheorie‹ des Bildes und analog dazu von seiner ›Entführungskraft‹, also der Fähigkeit des Bildes, uns an andere, imaginäre Orte zu versetzen.

Baudrillards ›verführungstheoretische‹ Pointe liegt vor allem darin, dass er die Lockwirkung der Verführung an die Erfahrung des Entzugs und der Unverfügbarkeit koppelt. »Was uns fasziniert, ist stets das, was uns durch seine Logik oder seine innere Perfektion radikal ausschließt« (Baudrillard 1970: 326), schreibt er mit Blick auf die faszinierende Wirkung spröder Frauen, die ihre Verehrer durch Verweigerung um den Verstand bringen. Auch in anderen Bereichen gilt, dass wir begehren, was wir nicht besitzen und worüber wir nicht verfügen können. Das verführerische Objekt entzieht sich uns und weckt eben dadurch unser Interesse. In dieser Überlegung erscheint das Bild bereits per definitionem als verführerisches Objekt: Einerseits weckt es unseren

61 Zum Bezug auf Baudrillard vgl. v. a. Stiglegger (2006: 45–48). Als weitere Quelle gibt er den Literaturwissenschaftler Patrick Fuery an, der – ebenfalls im Anschluss an Baudrillard (vgl. Fuery 2000: 158–174) – eine Theorie der filmischen »seduction« entwickelt hat; aber auch psychoanalytische Ansätze rund um die Begriffe »Blick, Begehren, Tabu und Traum« (Stiglegger 2006: 21–25; dazu wiederum Fuery 2000).

62 Fast wortgleich heißt es schon bei Fuery (2000: 158): »Cinema is seduction, and to watch a film is to be seduced.«

63 Vgl. in diesem Zusammenhang das psychologische »Transportation-Imagery Model« (Green/Brock 2002, van Laer et al. 2014; ähnlich bereits Gerrig 1993), mit welchem die Wirkung z.B. von Narrativen der Werbung als ›Transport‹ des Konsumenten – oder eben: als *Verführung* – beschrieben werden kann.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

›Schautrieb‹[64], also unsere Begierde zu sehen oder das Gesehene sogar zu greifen; also den Wunsch, körperlich in das Bild einzusteigen. Andererseits verweigert es uns eben diesen Zugang, wie Stiglegger am Beispiel des Films ausführt:

> »Es gibt eine Grenze zwischen Medium und Rezipienten, die unmöglich überschritten werden kann. Das Andere bleibt different, so sehr es auch begehrt wird. Darin liegt die schwer greifbare, wenn auch endlos wiederkehrende mythische Qualität des Mediums Film.« (Stiglegger 2006: 46)

Auch die Verführung ist also in einer Art ›Mitte‹ angesiedelt. Einerseits ist es das Bild selbst, das mit seinen »seductive signs« (Fuery 2000: 159–164) unseren Schautrieb weckt und unser Begehren in Gang setzt. Andererseits und im Gegenteil aber trennt uns das Bild von dem, was es uns so reizvoll vor Augen stellt, auch unwiderruflich ab. Die Verführungs- und Entführungskraft des Bildes ergibt sich aus genau dieser Doppelbewegung: Wir möchten in die Leinwand einsteigen, können es aber nicht; eben das führt uns *im Geiste* umso tiefer in sie hinein. Gerade indem die Bilder sich uns real verweigern, ziehen sie uns imaginär in den Bann.

In seinen Texten zur Kunst und zur Fotografie entwickelt Baudrillard vor diesem Hintergrund eine ganz eigene und regelrecht kontra-intuitive Auffassung davon, was ein ›starkes Bild‹ ausmacht. Es muss die Imagination anregen, gerade indem es *nicht* alles zeigt, sondern etwas Ungezeigtes evoziert, gewissermaßen ein Mysterium aufrechterhält, dessen Präsenz es einerseits andeuten oder wenigstens offenlassen muss, ohne das Mysterium andererseits aber ganz aufzulösen.[65] Das starke Bild ist für Baudrillard also nicht dasjenige, auf dem alles sichtbar ist, sondern dasjenige, auf dem etwas aus dem Feld des Sichtbaren entfernt wird:

> »Aus einem Objekt ein Bild zu machen heißt, ihm nach und nach alle seine Dimensionen abzustreifen: Gewicht, Konturen, Geruch, Tiefe,

64 Zum psychoanalytischen Begriff des ›Schautriebs‹ bzw. der ›Schaulust‹ siehe grundlegend Fenichel (1935) im Anschluss an Freud (1905b: 66 f., 98); aus filmwissenschaftlicher Perspektive auch Mulvey (1975) und Metz (1977: 56–63). Vgl. hierzu auch den verwandten Begriff des »Sehbegehrens« bei Waldenfels (2010: 43).

65 Vgl. zu diesem Punkt auch die umfassenden Ausführungen zum »Geheimnis« als »Reiz des Mysteriösen« in Martin Andrees *Archäologie der Medienwirkung* (2005: 156–334); ein verwandter Gedanke findet sich bei Florian Heßdörfer (2013: 216–222) im Anschluss an den Psychoanalytiker Jacques Lacan: »Nicht ein Bild, das die Wirklichkeit verspricht, sondern ein Bild, welches das Wirkliche gerade als *ein Entzogenes* präsentiert, zieht das Begehren auf sich« (ebd.: 217).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Zeit, Kontinuität und natürlich die Bedeutung. […] Demnach muß subtrahiert, immer subtrahiert werden, um das Bild im Reinzustand wiederzufinden. Dieser Abzug läßt das Wesentliche erscheinen: daß das Bild wichtiger ist als das, wovon es spricht, ebenso wie die Sprache wichtiger ist als das, was sie bedeutet.« (Baudrillard 2004: 84 f.)

Je mehr das Bild ›subtrahiert‹, desto stärker beginnen wir zu imaginieren, und desto leichter vergessen wir die Realität um uns herum, um uns stattdessen auf die rätselhafte Welt des Bildes einzulassen, die wir doch nie restlos ergründen können. So preist Baudrillard die Fotografie als »Kunst des Verschwindens« (1998: 23) bzw. als »magische[n] Operator eines Verschwindens der Realität« (1999: 190 f.). Es ist das Ungezeigte, das Unerforschte und Unergründliche, das für ihn den Reiz der Bilder ausmacht; nicht ihre Bedeutung, nicht ihre Präsenz, sondern ihre *Verweigerung* von Bedeutung und Präsenz, die gleichwohl eine ganz eigene Präsenz und Faszinationskraft erzeugt.[66]

Der Kunstphilosoph Roman Ingarden hat den Begriff der »Unbestimmtheitsstellen« (1962: 235) für diese ›Verweigerungen‹ geprägt; der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser spricht im Anschluss an Ingarden auch von den »Leerstellen« (Iser 1976: 266, vgl. 257–355) des Kunstwerks.[67] Gemeint sind jene offenen Stellen am Kunstwerk, die uns im Unklaren darüber lassen, was sie exakt bedeuten; bestimmte Auslassungen, die durch den Betrachter ausgefüllt werden müssen. Bisweilen finden sich solche Unbestimmtheitsstellen bereits auf der Ebene der Primärbedeutung des Bildes, wann immer wir nicht wissen, was für einen Gegenstand oder eine Figur wir vor Augen haben. Zumeist jedoch sind es eher die Sekundärbedeutungen des Bildes, seine tieferen Sinn- und Ausdrucksgehalte, die uns im Unklaren lassen.

In welchem Verhältnis stehen beispielsweise der Mann und die Frau in Edward Hoppers Gemälde *Summer Evening* (Abb. 7)? Worüber sprechen sie, was bewegt sie, was verbindet und was trennt sie? Wir wissen es nicht und können es allenfalls durch vage Hinweise zu entschlüsseln versuchen. Verrät uns die Körperhaltung der beiden Figuren etwas über ihre Beziehung? Welchen Hinweis geben die Vorhänge in der Tür und im Fenster? Was symbolisiert die Beleuchtung der Szene und die

66 Auf diese ›anti-semiotische‹ Pointe in Baudrillards Werk bin ich im Zusammenhang seiner Graffiti-Analyse genauer eingegangen (vgl. Strehle 2008b). Allgemein zu Baudrillards Kunst- und Bildtheorie siehe auch Strehle (2017).

67 Zum Verhältnis der beiden Konzepte siehe Dotzler (1999); allgemein zur »Unbestimmtheit« des Bildes vgl. Boehm (2006); zu »Leerstellen« und »Unbestimmtheitsstellen« im Film auch Liptay (2006), Dablé (2012) und Eisele (2016: 185–193). Vgl. außerdem die psychoanalytischen Ausführungen zur »ästhetische[n] Mehrdeutigkeit« bei Kris/Kaplan (1974). Ich komme auf die Unbestimmtheit der Bilder am Ende von Abschnitt 3.2.1 noch einmal zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 7: Edward Hopper: Summer Evening. 1947. Öl auf Leinwand, 76 × 107 cm. Privatsammlung.

eigenwillige Rahmung des Blickfelds durch den Vorbau der Veranda, die uns wie durch ein Fenster zum Voyeur einer intimen Konversation macht, die gleichermaßen öffentlich wie privat, den Blicken der Außenwelt ausgesetzt ist und doch in einem abgeschirmten Privatraum stattzufinden scheint? Gerade die Unbewegtheit der Szene, ihr Status als stilles Bild, treibt die Rätselhaftigkeit auf die Spitze: Wir sind ausgesperrt aus dem weiteren Verlauf des Gesprächs, weshalb wir den Fortgang der Dinge – oder auch ihre Vorgeschichte – allenfalls imaginieren können. Gehen die beiden nach dem Gespräch gemeinsam in das Haus hinein? Oder verlassen sie das Haus, verlassen sie einander? Wer befindet sich noch in dem Haus? All diese Informationen bleiben uns entzogen, weil das Bild trotz seiner Sichtbarkeit den letzten, klärenden Blick verweigert – und eben dadurch unsere Imagination befeuert.

So liegt das Geheimnis der ästhetischen Ergriffenheit vielleicht also in dem unauflösbaren Rätsel aus Anwesenheit und Abwesenheit, aus Zeigen und Nicht-Zeigen begründet, das das Bild uns aufgibt. Und vielleicht rührt daher auch der eigentümliche Aufforderungscharakter von Bildern, mit dem sie uns zuzurufen scheinen, dass sie angeschaut, betrachtet, ergründet werden möchten, auch wenn sie sich um unsere Ergründungsversuche am Ende gar nicht kümmern.[68] In einer

68 »What do pictures want?«, fragt der Bildtheoretiker W. J. T. Mitchell im englischen Originaltitel seines Buches *Das Leben der Bilder* (2005), und

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bekannten Formulierung hat Theodor W. Adorno einmal vom »Rätselcharakter der Kunstwerke« (Adorno 1970: 182) gesprochen, ihrer hermetischen Abriegelung gegen die Deutungsversuche des Hermeneutikers. Etwas von diesem Rätselcharakter wohnt schlechthin jedem Bild inne. Denn bereits das ontologische Faktum der Grenze von Bild und Wirklichkeit weckt die *Rätselkunde* des Betrachters, der hinter die Grenze blicken möchte, um den Sinn des Gesehenen zu ergründen. In die Bilderwelt entführt zu werden heißt auch, durch ihre rätselhaften Verstrickungen verführt zu werden und sie mit detektivischem Begehren zu erkunden.

Auch hier wieder ergibt sich die Wirkung des Bildes also aus dem Zusammentreffen von Bild und Betrachter, Objekt und Subjekt. Es ist der objektive Rätselcharakter, der die subjektive Rätselkunde aktiviert. Und gerade im ›Rätseln‹, also im versuchten Lösen des Rätsels, ist es wiederum das Subjekt selbst, das die Leerstellen ausfüllt, die das Bild offen lässt. Denn Rätsel sind einerseits gerade dadurch rätselhaft, dass sie als unverfügbare Objekte erlebt werden; andererseits sind sie immer nur Rätsel *für jemanden*, der sich für sie interessiert. Die Bildwelt, in die wir entführt werden, ist die objektive Welt des Bildes, aber sie ist auch die Welt unserer eigenen Interessen, Vorstellungen und Phantasien. Die Wanderschaft der Imagination, auf die das Bild uns mitnimmt, ist zugleich eine Reise ins Innere des Subjekts. Das Bild stellt uns objektiv in *seine* Szene hinein, um uns gleichzeitig auf eigene Faust in dieser Szene herumwandeln zu lassen, bis wir sie schließlich in *unsere* Szene verwandeln; es vereint den objektiven Zwang des Gesehenen mit der subjektiven Freiheit der Phantasie. In der Sehtheorie Platons (vgl. Ti. 45d–46c, 67c–68d) hat Baudrillard eine physikalisch zwar falsche, psychologisch aber höchst zutreffende Formulierung für dieses Zusammentreffen gefunden:

> »›Das Bild befindet sich am Schnittpunkt zwischen dem Licht, das vom Objekt ausgeht, und dem, das vom Blick ausgeht‹ (Platon).« (Baudrillard 1999: 192)

antwortet, dass sie angeschaut, betrachtet, ja »geküsst« werden wollen (ebd.: 14). Sie begehren danach, so Mitchell weiter, uns als Begehrende zu sehen; sie wollen *uns* zusehen, wie *wir* sie ansehen (vgl. ebd.: 54). »Das Begehren des Bildes liegt, kurz gesagt, darin, mit dem Betrachter die Position tauschen zu wollen, ihn zum Erstarren zu bringen oder zu lähmen; es strebt danach, durch etwas, das man den ›Medusa-Effekt‹ nennen könnte, aus dem Betrachter ein Bild für den eigenen Blick zu machen.« (Ebd.). Ich komme auf diese Vertauschung im Zusammenhang mit dem ›Bildakt‹ im nächsten Abschnitt (1.3.2) noch einmal ausführlich zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1.3.2 Der Bildakt: Die affektiven und emotionalen Bildwirkungen

Um das Zusammentreffen von Bild und Subjekt geht es auch bei den emotionalen und affektiven Wirkungen, die bestimmte Bilder uns bereiten können. Anders als bei der ästhetischen Erfahrung des Bildes, das auf einer wohlbalancierten Mitte zwischen umittelbarer Bildwahrnehmung und Bildbewusstsein beruht, gerät die Balance hier jedoch ins Kippen. In Mozarts Oper *Die Zauberflöte* (1791) findet sich eine der bekanntesten Beschreibungen dafür: »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« (1. Akt, 1. Szene), frohlockt der junge Prinz Tamino, als er das Bildporträt der schönen Pamina erblickt, und verliebt sich noch im selben Augenblick in die edle Prinzessin. Das Bild wird hier nicht mehr als bloßer Bedeutungsträger oder als ›nursichtbare‹ Präsenz erlebt; es wirkt auf den Betrachter, wie ein echter Mensch auf einen anderen Menschen wirkt und »mein Herz mit neuer Regung füllt« (ebd.). Die bildliche Präsenz der Abbildung wird zur gefühlten Anwesenheit des Abgebildeten: Der Betrachter weiß zwar, dass er ›nur‹ ein Bild betrachtet, kann sich den eigentlich unangemessenen Reaktionen auf das Bild aber dennoch nicht entziehen. Die extremste Form dieser Reaktionsweise ist die körperliche Erregung, die pornografische Bilder auslösen; der Körper vergisst im Anblick des pornografischen Objekts, dass er nur ein Bildobjekt sieht, und reagiert auf das Bild wie auf eine lebendige Person.

Dergleichen Reaktionen auf Bilder sind nicht auf den Bereich des erotischen Begehrens beschränkt. Auch der Ekel vor blutigen Szenen im Horrorfilm oder die panischen Reaktionen, die Robertsons Phantasmagorie bei seinem Publikum ausgelöst hatte, sind Beispiele dafür.[69] Mindestens ebenso sehr wie sie uns anziehen, verzücken oder erregen, können Bilder uns auch abstoßen, verärgern, verängstigen oder erschrecken, wie David Freedberg in seiner Studie *The Power of Images* feststellt:

> »People are sexually aroused by pictures and sculptures; they break pictures and sculptures; they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt. They give thanks by means of them, expect to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear.« (Freedberg 1989: 1)

Besonders die Bilderkämpfe des Mittelalters und der Reformation bezeugen diese extremen Reaktionen auf Bilder. Von den Bilderverehrern

69 Insbesondere am Beispiel des Kinos sind solche Reaktionsweisen gut untersucht (vgl. Voss 2006 oder Hanich 2010a am Beispiel von Thriller und Horrorfilm; allgemein zur »Affektkommunikation im populären Film« vgl. Scheuermann 2004). Eine umfassende *Archäologie der Medienwirkungen*, auch in ihren affektiven Dimensionen, bietet Andree (2005).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wurden Götterbilder wie echte Götter verehrt, umhergetragen und geküsst; von den Bilderfeinden hingegen wurden sie als Götzenbilder bekämpft, gehasst, zerkratzt oder zerstört.[70] Überhaupt galten die Bilder in weiten Teilen der vormodernen Bildgeschichte als beseelte – oder beseelbare – Objekte, was sie nicht zuletzt für Praktiken des ›Bildzaubers‹ brauchbar erscheinen ließ.[71] Und selbst heute praktizieren wir noch einen Rest von ›Bildanimismus‹, wenn wir beispielsweise das Foto einer geliebten Person an die Brust halten.

Alle diese leiblichen Dimensionen des Bildersehens sind Teil dessen, was ich im Folgenden die *affektiven und emotionalen Bildwirkungen* nenne.[72] Von ihnen aus gesehen erscheinen die Bilder zuallererst als Objekte, die Wirkungen auf die betrachtenden Subjekte ausüben; in gewissem Sinne erscheinen die Bilder in ihnen sogar selbst als Subjekte. Sie stecken uns mit Affekten, Gefühlen und Stimmungen an, wie menschliche Wesen uns mit Affekten, Gefühlen und Stimmungen anstecken. In den Wirkungen der Bilder vertauschen sich Objekt und Subjekt: Die Bilder werden zu Handelnden, die etwas mit uns machen.

Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat diese Vertauschung im Begriff des »Bildakts« (Bredekamp 2010, vgl. 2004) einzufangen versucht. Der Begriff ist einerseits an John Searles Theorie des »Sprechakts« (»speech act«) und Søren Kiørups »pictorial speech act« angelehnt (vgl. Bredekamp 2010: 50), setzt sich andererseits jedoch in einem wesentlichen Punkt von diesen theoretischen Vorbildern ab. Denn Bredekamps Theorie des Bildakts ist keine klassische Handlungstheorie der Bilder im Sinne eines praktischen Gebrauchs von Objekten durch menschliche

70 Zum Phänomen der religiösen und politischen Bilderkämpfe vgl. Bredekamp (1975), Schnitzler (1996) und Blickle et al. (2002); dazu die Ausführungen bei Freedberg (1989: 378–428) und Belting (1990); zur ikonoklastischen ›Geisteshaltung‹ auch Latour (2000).

71 Zu den Praktiken des »Bildzaubers« im frühen Mesopotamien siehe Daxelmüller/Thomsen (1982); allgemein zur Verwendung von Bildern in Zauberriten vgl. Freedberg (1989: 263–280) sowie die Ausführungen bei Graf (1996). Zur Beseelung von Bildern durch das »Mundöffnungsritual« im Alten Ägypten vgl. Belting (2001: 160–164).

72 Als *Emotion* bezeichne ich einen Gefühlswert, der vom Betrachter als ›bedeutungsvoll‹ qualifiziert wird; vgl. hierzu die Definition bei Oatley/Jenkins (1996: 96, übers. n. Otto/Euler/Mandl 2000: 16): »Eine Emotion wird üblicherweise dadurch verursacht, dass eine Person – bewusst oder unbewusst – ein Ereignis als bedeutsam für ein wichtiges Anliegen (ein Ziel) bewertet«. Beim *Affekt* überwiegt dagegen die unqualifizierte, vor-bewusste Dimension des Erlebens, die ihn stärker in die Nähe einer physiologischen Reaktion auf bestimmte ›Intensitäten‹ rückt und eher auf motorische Reaktionen abzielt. Zur Unterscheidung von Emotion und Affekt siehe auch Massumi (1995: 84–89) sowie Seyfert (2012).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Handlungssubjekte; sie fasst vielmehr die Bilder selbst als Handelnde auf.[73] Nicht der Mensch, sondern das Bild vollzieht den Bildakt:

> »In diesem Positionswechsel geht es um die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen.« (Ebd.: 52)

Natürlich ›handelt‹ das Bild dabei nicht wirklich; insofern ist der Begriff des Bildakts streng genommen irreführend. Es ist der Mensch, der auf die Bilder reagiert, *als ob* sie handelnde Wesen wären. Freedbergs Terminologie ist in dieser Hinsicht unverfänglicher: Die entscheidende Kategorie ist bei ihm die »response« (Freedberg 1989: xxii, 1–26), die wir den Bildern entgegenbringen. Die Vertauschung der Handlungspositionen spielt sich einzig und allein in den Reaktionen des Subjekts ab und nirgendwo sonst; sie ist das Resultat einer Fehldeutung, einer Verwechslung, einer »fusion of image and prototype« (ebd.: 30).

Aber auch diese irrtümlichen Reaktionen, eben darin besteht die *Power of Images*, die Freedbergs Buch den Titel gibt und auf die auch Bredekamps ›Bildakt‹ abzielt, werden durch das Bild hervorgerufen, angestoßen, provoziert. Wir mögen einer ›animistischen Illusion‹ erliegen, wenn wir die Bilder wie handelnde Subjekte wahrnehmen; aber die Täuschung ist doch nicht ohne Gegenstand. Sie ist eine Folge des »Widerfahrnischarakters der Bilderfahrung«, wie Sybille Krämer (2011: 76) im Anschluss an Freedberg schreibt (vgl. ähnlich auch Busch 2007, Waldenfels 2010). Das Bild zeigt sich uns nicht nur, es widerfährt uns, das heißt es *unterstellt* uns einer bestimmten Erfahrung, der wir uns nicht entziehen können. Im Bildakt erleben wir das Bild nicht mehr lediglich als ›nursichtbares‹, unkörperliches Gebilde, sondern so, als ob die visuelle Präsenz des Bildes die *Realpräsenz* eines echten, lebendigen Körpers wäre.

Was es mit dieser Verwechslung von Präsenz und Realpräsenz auf sich hat, stellt eines der ungelösten Rätsel der Bildtheorie dar. Sogar Bredekamp findet nur bemerkenswert schwache Erklärungen für das Phänomen des Bildakts, den er einerseits evolutionsbiologisch als Faktor sexueller Selektion mit Darwin (vgl. ebd.: 314–316), andererseits aber auch physikalisch als »Spieltrieb der Natur« mit Lukrez (ebd.: 317–323) zu begründen

73 Als Vorläufer dieser Auffassung nennt Bredekamp (2010: 48 f.) den Philosophen und Soziologen Henri Lefebvre, bei dem es heißt: »Das Bild ist ein Akt. Als Akt impliziert es die Absicht oder den Willen, etwas zu bewirken […], ein anderes menschliches Wesen zu verführen und zu rühren.« (Lefebvre 1961: 122) Zur klassischen Perspektive auf das Bild als *Objekt* menschlichen Handelns vgl. den Bildaktbegriff bei Assmann (1990), das Kapitel über Bildhandeln und Bildkommunikation bei Sachs-Hombach (2003: 157–190) sowie Seja (2009), die das Bild als »Werkzeug« begreift, das zu experimentellem »Probehandeln« eingesetzt werden kann.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

versucht, um die Frage am Ende doch als »ungelöstes Problem« (ebd.: 320) anzuerkennen.[74] Dabei lässt sich wenigstens die Richtung, in die eine mögliche Lösung des Rätsels gehen müsste, mit einiger Plausibilität doch angeben. Am ehesten dürften die Ursachen zumindest für bestimmte Formen des Bildakts wohl in der historischen Anthropologie des Menschen zu suchen sein.[75]

Was damit gemeint ist, lässt sich am »Blick aus dem Bilde« (vgl. mit zahlreichen Beispielen: Neumeyer 1964) veranschaulichen – jenem merkwürdigen, irrationalen, ja unheimlichen Gefühl des Angeblicktwerdens, das vermutlich jeder schon einmal erlebt hat, der ein bestimmtes Bild zu lange betrachtet hat. Dieses Gefühl des Angeblicktwerdens durch Bilder, so meine These, hängt mit einer spezifischen Eigenschaft unseres Wahrnehmungsapparates zusammen: Er ist mit besonderer Sensibilität auf das Erkennen von Blicken ›geeicht‹, denen er nicht nur besondere Aufmerksamkeit, sondern auch ganz besondere Reaktionen entgegenbringt. In Georg Simmels »Exkurs über die Soziologie der Sinne« heißt es dazu:

> »Unter den einzelnen Sinnesorganen ist das Auge auf eine völlig einzigartige soziologische Leistung angelegt: auf die Verknüpfung und Wechselwirkung der Individuen, die in dem gegenseitigen Sich-Anblicken liegt. […] Die höchst lebendige Wechselwirkung […], in die der Blick von Auge in Auge die Menschen verwebt, […] ist die vollkommenste Gegenseitigkeit im ganzen Bereich menschlicher Beziehungen« (Simmel 1908: 723 f.).

Der Blick eines anderen Menschen affiziert uns, wie uns nichts anderes affiziert.[76] Dabei kann er als positiv empfunden werden und Vertrauen

74 Diese Anerkennung des Problems hat Bredekamp immerhin seinen Kritikern voraus – so etwa Daniel Hornuff (2012), der Bredekamp neben Hans Belting und W. J. T. Mitchell, aber auch Boehm und Gadamer, als Negativbeispiel für einen »Theoriehype um die Vorstellung von der Eigenaktivität der Bilder« (Hornuff 2012: 9) anführt und diesen Autoren vorwirft, die Bilder im Zuge einer theoretischen »Fetischisierung« als »vor Vitalkraft strotzende Wesen« zu überhöhen (ebd.: 9, vgl. 119–123). Dabei unterschlägt er freilich, dass der Glaube an die Lebendigkeit der Bilder einer *real existierenden Bildgeschichte* entstammt. Die Bildtheorie müsste den historischen Bildfetischismus zuerst einmal *aufklären*, bevor sie ihn schließlich verabschieden könnte. Darüber, wie überhaupt über das Bildverständnis der Vormoderne, liest man bei Hornuff jedoch noch weniger als bei Bredekamp selbst.

75 Eher unpassend erscheinen die folgenden Ausführungen hingegen für das Phänomen der Bilderkämpfe, die offensichtlich weniger in der menschlichen Anthropologie als vielmehr in sozialen, religiösen und politischen Verwerfungen wurzeln (vgl. hierzu v. a. Bredekamp 1975).

76 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum Blick als »Grundbeziehung zum Subjekt-Anderen« bei Jean-Paul Sartre (1943: 338–397, hier: 342), der v. a.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

stiften bzw. bekräftigen wie etwa im gegenseitigen Blick zweier Liebenden oder im Blick zwischen Mutter und Kind. Er kann aber auch den bedrohlichen Blick eines Feindes verkörpern, etwa den zum Sprung bereiten Blick des Raubtieres, vor dem der Mensch auf der Hut sein muss. Der Blick ist immer auch Alarmsignal und Anruf gesteigerter Achtsamkeit. Und schließlich gehört zu den elementaren Blickerfahrungen des Menschen nicht zuletzt der furchtbar anzusehende Anblick des Toten mit seinen starren, leblos aufgerissenen Augen.[77]

Das »*tremendum* des Blicks« (Bredekamp 2010: 237) berührt Tiefenschichten menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung, die bereits zu Urzeiten geprägt wurden. Es sind vermutlich diese archaischen Schichten im Menschen, die beim Blickwechsel mit Bildern anspringen. So wäre der Bildakt also wenigstens teilweise aus dem »Blickakt« (Krämer 2011) zu erklären. Und erklären ließe sich nun auch die Verwechslung von bildlicher Präsenz und lebendiger Realpräsenz, die dem Bildakt zugrunde liegt: Denn die Wahrnehmung des Blicks findet auf einer derart elementaren Ebene statt, dass sie zwischen Bild und Wirklichkeit gar nicht unterscheidet. Der Blickakt vollzieht sich *unterhalb* des Bildbewusstseins, das heißt unterhalb des bewussten Wissens darum, dass wir eigentlich nur ein Bild betrachten und kein echtes Lebewesen. Das Wissen um die Irrealität des Blicks überlagert die archaische Erfahrung lediglich, klammert sie ein und verdrängt sie, ohne sie ganz ausschalten zu können.[78]

den Blick des Anderen *auf* das Subjekt untersucht. Laut Sartre geht das »Vom-Anderen-gesehen-werden« (ebd.: 343) mit einem Gefühl des Kontrollverlusts einher: »Unter dem Blick des Anderen weicht die ›Situation‹ von mir [...]: *ich bin nicht Herr der Situation*.« (Ebd.: 353) Gut möglich, dass bereits hierin ein erster Grund für das Gefühl des Unheimlichen liegt, das den Blick aus dem Bild bisweilen begleitet.

77 Zum Tod als ›Urszene‹ des Bildes siehe Belting (2001: 143–188; dazu Strehle 2011a: 511–513) sowie Debray (1992: 13–35), der u.a. auf den engen *etymologischen* Zusammenhang von Bild und Tod hinweist; allgemein zu Bild und Tod vgl. auch Därmann (1995) und Böhme (2000).

78 Diese Beschreibung deckt sich in einigen Zügen (wenn auch nicht durchgehend) mit dem Bildbetrachtungsmodell, das Philipp Soldt in Auseinandersetzung mit Norman Holland (1968) als psychoanalytischen Beitrag zum Thema »Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹« (Soldt 2007) vorgeschlagen hat. Ihm zufolge findet das Bildersehen auf »zwei semantischen Stufen« (ebd.: 59) – unmittelbarer Wahrnehmung und kritisch-distanzierender »Realitätsprüfung« (ebd.) – gleichzeitig statt, wobei immer auch Störungen, Brechungen und »Entgleisungen des Bildbewusstseins« (ebd.: 62 f.) möglich sind. – Zum Bild als einem »gestuften Erfahrungsgefüge« vgl. auch Waldenfels (2010: 46), dort im Anschluss an Bensch (1994).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auf ähnliche Weise, also unterhalb des Bildbewusstseins, dürfte auch das Phänomen der *Gefühlsansteckung* funktionieren, auf das vor allem das Kino kalkuiert, wenn es uns zum Mitweinen, Mitlachen oder Mitfürchten verleiten will.[79] Zumeist, aber nicht immer, sind solche Ansteckungen an die objektive Ähnlichkeit der Bilder gebunden: Erst wenn der gezeigte Affekt oder die gezeigte Emotion optisch ›überzeugend‹ dargestellt werden, vermögen sie uns mitzureißen. Dann setzt die Ähnlichkeit der Bilder mit den Menschen ihrerseits eine Ähnlichkeit der Menschen mit den Bildern, sozusagen eine *umgekehrte Mimesis* in Gang: Der Mensch selbst ahmt die auf dem Bild dargestellten Affekte in seinem Inneren nach, ganz so wie er auch außerhalb des Bildersehens zum inneren oder gar äußeren Nachvollzug dessen neigt, was er sieht.[80] Das Bild ist nicht nur ein Resultat des menschlichen Nachahmungsdrangs, es erweckt diesen auch.

Im Film entfalten sich diese Wirkungen aufgrund der gesteigerten Eindrucksintensität und Illusionskraft der bewegten Bilder noch stärker als im stillen Bild, grundsätzlich aber können solche Ansteckungsphänomene durch alle Formen bildlicher Darstellungen ausgelöst werden. Selbst ungegenständliche Darstellungen entfalten bisweilen entsprechende Wirkungen. Auch Mark Rothko etwa vermag Affekte im Betrachter zu wecken, obgleich seine gegenstandslosen Farbfeldmalereien (Abb. 8) ganz ohne Ähnlichkeit und Mimesis auskommen:

> »He sought to bring out of the viewer's soul emotions of fear, love or hate. It is said that there were people who actually cried just by looking at his color associations.« (Dumitru 2012)

79 Zu Emotion, Einfühlung und Empathie im Spielfilm vgl. Bellour (2002), Eder (2006), Kappelhoff (2008) und Uhrig (2015); allgemein zu »Einfühlung/Empathie/Identifikation« im Feld der Kunst auch Fontius (2001). Zum »Affektbild« im Kino vgl. Deleuze (1983: 123–170), der als Prototyp des Affektbilds nicht zufällig die Großaufnahme des Gesichts anführt (vgl. ebd.: 123 f.), das er als Ausdruckszentrum der Affekte am menschlichen Körper (vgl. ebd.: 124) beschreibt; vgl. zur filmischen Großaufnahme des Gesichts im Zusammenhang mit Empathie und Gefühlsansteckung auch Plantinga (1999) und Kappelhoff (2004).

80 Vgl. hierzu die Ausführungen zur »Gefühlsansteckung« bei Max Scheler (1912: 25–29) bzw. zur »emotional contagion« bei Hatfield/Cacioppo/Rapson (1994). Für eine mögliche biologische Ursache des Phänomens vgl. die Entdeckung der ›Spiegelneuronen‹ (aus naturwissenschaftlicher Sicht Rizzolatti/Sinigaglia 2006; aus soziologischer bzw. kommunikationswissenschaftlicher Perspektive Zaboura 2009 sowie Rosa 2016: 246–269; kritisch zur Erklärungskraft der Spiegelneuronen aber auch Hikock 2014). Eine systemtheoretische, also *makrosoziologische* Sichtweise auf das Ansteckungsphänomen findet sich in Luhmanns *Ökologische Kommunikation* (1986); vgl. auf dieser Grundlage am Beispiel der Panik auch Opitz (2014).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 8: Mark Rothko: Blue, Orange, Red. 1961. Öl auf Leinwand, 229 × 206 cm. Hirshhorn Museum, Washington D.C.

Es sind die Farben, die »color associations« als solche, die bei Rothko die Stimmungen transportieren.[81] Daran zeigt sich, dass die Wirkung der Bilder, auch wenn sie in den meisten Fällen auf klassischer Mimesis beruht, noch unterhalb dieser Ebene angesiedelt sein kann und nicht erst in der Repräsentations-, sondern bereits in der Präsenzdimension des Bildes aufzufinden ist. Auch nicht-mimetische Bilder wirken auf die Sinne und durch diese hindurch auf den Gefühlsapparat des Betrachters. Wie schon bei der Ansprache durch den menschlichen Blick, wenngleich auf ganz andere Weise als dort, sind es auch hier die anthropologischen

81 Ausführlichere Analysen zu Rothkos Malerei finden sich bei Bockemühl (1985), Glimcher (1991) und Boehm (2008b).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dispositionen des Wahrnehmungsapparats, die dafür sorgen, dass wir bestimmten Farben bestimmte Ausdruckswerte zuschreiben. Dabei liegt es zumindest bei einer Elementarfarbe wie Rot mit ihrer beunruhigenden, alarmierenden Wirkung nahe, den Ursprung dieser Ausdruckswerte wiederum auf urgeschichtliche Prägungen – den Anblick des geöffneten Körpers – zurückzuführen. Insofern spielt selbst hier womöglich noch eine vage Form der Mimesis mit hinein.

Auf einer ähnlichen Ebene operieren die emotionalen Wirkungen, die von Landschaften und Architektur, von Filmkulissen oder von Interieurs auf Gemälden ausgehen, aber auch die subtilen Wirkungen von Bildkomposition, Perspektive, Kadrage, Lichtgestaltung oder von filmischer Kamerabewegung. Ohne im engeren Sinne eine Emotion zu ›bedeuten‹, vermitteln sie etwas, das wir als emotionalen Ausdruckswert erleben können. Auch in diesem Fall darf die Rolle der Mimesis jedoch nicht zu gering veranschlagt werden – erst recht, sofern man diese auch als ›indirekte Mimesis‹ versteht: Das Bild einer idyllischen Sommerwiese etwa ist nicht nur die direkte Mimesis einer solchen Sommerwiese, sondern auch eine indirekte Evokation des *Gefühls*, das wir mit einer solchen Wiese verbinden. Unser Gehirn verknüpft das äußere Bild mit entsprechenden Assoziationen, also Erinnerungsbildern aus dem Inneren. Im Vokabular der Semiotik kann diese Art von bildlicher Sekundärbedeutung als »Konnotation« im Unterschied zur »Denotation« gefasst werden (vgl. Barthes 1964: 29–33).

Gerade die *unbewussten* Dimensionen der Bilder, die uns später noch ausführlich beschäftigen werden, beruhen maßgeblich auf solchen assoziativen bzw. konnotativen Verkettungen zwischen äußeren und inneren Bildern (vgl. 3.2). Denn auch in diesem Sinne machen die Bilder etwas mit uns: Sie wühlen unser Inneres auf, indem sie unsere eigenen Bilder aus der Tiefe des Unbewussten hervorziehen und an die Oberfläche der Psyche spülen. Sie sind ›Trigger‹, wie man mit einem Begriff aus der Psychotraumatologie sagen könnte.[82] Zu den anthropologischen Dispositionen der Wahrnehmung gehört nicht zuletzt ihre direkte Verbindung zur Psyche, die sich durch die empfangenen Bildeindrücke zur Produktion innerer Bilder verleiten und sich von ihnen zu ganz eigenen Bewegungen anstoßen lässt.

82 Der Begriff ›Trigger‹ bezeichnet einen Außen- oder auch Innenweltreiz, der aufgrund eines traumatisch ›erlernten‹ Auslösemechanismus die Erinnerung an eine erlebte Traumasituation wachruft (vgl. Maercker 1997: 43 f.). Ich gebrauche den Begriff hier in einem weiteren Sinne, der auch nicht-traumatische Erinnerungen und Assoziationen miteinbezieht.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2 Kultur

Der erste Teil dieser Untersuchung richtete den Blick auf das Bild als solches, seine dingliche Eigenlogik und seine von ihm selbst ausgehende Repräsentations-, Zeige- und Entführungskraft. Spätestens an den Bildwirkungen aber zeigte sich, dass diese Kräfte einerseits zwar objektiv sind, sich andererseits jedoch erst entfalten in der Begegnung zwischen dem Objekt und einem Subjekt, das sich von diesen Wirkungen ergreifen lässt. Diesen Subjekten der Bilder und ihrem ›Bildgebrauch‹ ist der zweite, kulturtheoretische Teil dieses Buches gewidmet. Er interessiert sich weniger für die individuellen als vielmehr für die *kollektiven Gebrauchsweisen der Bilder*, also für die Art und Weise, wie Gesellschaften als ganze mit Bildern umgehen. Denn als Erzeugnisse von in Gesellschaft lebenden Menschen sind Bilder immer schon in kollektive Zusammenhänge eingebettet; erst recht dann, wenn sie nicht nur in der privaten Stube verbleiben, sondern als ›öffentliche Bilder‹ in gesellschaftlichen Räumen zirkulieren.[1] Welche gesellschaftliche Funktion besitzt diese öffentliche Zirkulation der Bilder? Was ›machen‹ Gesellschaften mit Bildern, warum und wozu ›brauchen‹ sie Bilder auf der Makroebene ihres Funktionierens? Die Antwort auf diese Frage eröffnet sich, wenn wir Gesellschaft unter einem bestimmten, nämlich kulturtheoretischen Blickwinkel betrachten, wenn wir also durch die Brille der Kulturtheorie auf Gesellschaft blicken.

Der Begriff ›Kultur‹ ist im Folgenden zunächst als Synonym zu ›Gesellschaft‹ zu verstehen, betont dabei jedoch bestimmte Aspekte der Gesellschaft, die ohne Kulturtheorie nicht ohne Weiteres in den Blick geraten würden. Welche Aspekte dies sind, deutet der alltägliche Sprachgebrauch nur teilweise an. Wie schon beim Bild ist der Sprachgebrauch auch bei ›Kultur‹ erstaunlich vieldeutig.[2] So bezeichnen wir als Kultur beispielsweise jenen Teilbereich der Gesellschaft, über den das Feuilleton, der Kulturteil der Zeitung, berichtet, also Kunst, Literatur, Theater, Musik und ähnliches. In diesem Fall handelt es sich um einen ›sektoralen‹ Kulturbegriff, der Kultur in Differenz zu anderen gesellschaftlichen Teilsystemen wie Ökonomie oder Politik versteht. Wir verwenden den Begriff

1 Zum Begriffspaar »private und öffentliche Bilder« (›private‹ vs. ›public images‹) vgl. Goffman (1976: 45–51).

2 Die folgende Begriffsklärung orientiert sich an der Einteilung von Andreas Reckwitz (2000: 64–90; 2008). Zu den verschiedenen Bedeutungsfacetten des Kulturbegriffs vgl. auch Eliot (1948), Williams (1958) und Busche (2000). Zur Kultursoziologie als Disziplin und zu den ihr zugrunde liegenden Kulturbegriffen siehe Thurn (1979), Tenbruck (1989, 1996), Gebhardt (2003), Junge (2009), Moebius (2009) und Albrecht (2017).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aber auch ›normativ‹, wenn wir Kultur zum Beispiel als »Verfeinerung der Sitten« (Adelung, zit. n. Reckwitz 2000: 67) verstehen. Ein Mensch kann mehr oder weniger kultiviert sein; im schlimmsten Fall kann er sogar ›barbarisch‹ sein, wie der Gegenbegriff zu Kultur im normativen Denkmodell lautet.

Eine dritte und eine vierte Bedeutungsfacette von Kultur – der ›holistische‹ und der ›bedeutungsorientierte‹ Kulturbegriff – sind alltagssprachlich weniger geläufig, soziologisch jedoch umso bedeutsamer. Der holistische bzw. ›totalitätsorientierte‹ Kulturbegriff wurde vor allem im Umfeld der klassischen philosophischen Kulturtheorie, der Kulturanthropologie bzw. der Ethnologie und der Soziologie des 19. und 20. Jahrhunderts entwickelt. Kultur wird hier als *kollektive Lebensform* begriffen, als Art und Weise, in der menschliche Kollektive ihr Zusammenleben wie auch ihr Weltverhältnis organisieren. Die besondere Pointe dieser Auffassung liegt darin, dass sie Kultur als *Tätigkeitsbegriff* akzentuiert, als »Kulturarbeit«, wie es bei Freud (1930: 141, 1933: 516; vgl. Cadiot 2012) heißt.

Wie schon der sektorale und der normative, beruht auch der holistische Kulturbegriff auf einer terminologischen und logischen Differenz. Eine Kultur unterscheidet sich von anderen Kulturen, noch grundlegender jedoch von ›Natur‹ als dem Anderen der Kultur überhaupt.[3] Auf einer elementaren Ebene bedeutet Kulturarbeit, wie Freud und die klassischen Kulturtheoretiker sie verstehen, die *Umarbeitung von Natur in Kultur*. Sie ist ein umfassender Inbegriff menschlicher Veränderung und Umgestaltung der vorgefundenen Welt und ihrer Verwandlung in eine künstliche, menschengemachte ›Kulturwelt‹. Daraus ergibt sich bereits die wichtigste Grundbedeutung des Begriffs, wie ich selbst ihn gebrauchen werde: Kultur, das ist die *Form*, die eine Gesellschaft sich gibt.[4] Kulturtheoretisch an Gesellschaft heranzugehen heißt im Folgenden also, sie zunächst von ihrer kollektiven *Arbeit an sich selbst* und damit von ihren Ordnungs- und Formaspekten her zu betrachten. Dass dabei im Gegenzug immer auch allerlei *Unordnung* sichtbar wird, zeigt sich im Laufe meiner Argumentation.

3 Grundlegend zur Natur/Kultur-Differenz vgl. Horigan (1988), Schiemann (2004) und Koschorke (2009); zur Dekonstruktion und Historisierung des Begriffspaars auch Descola (2005).

4 Vgl. zu dieser Begriffsverwendung die Ausführungen über die »*Gewinnung der kultursoziologischen Perspektive durch Max Weber und Georg Simmel*« bei Hans Peter Thurn (1979: 437–444): »Ihrer beider Anschauungen trafen sich in der Grundüberzeugung, daß die Gesellschaft mithilfe der Kultur zu ihren *Formen* finde und daß dementsprechend die vorrangige Aufgabe der Kultursoziologie sei, die *Formensprache* der sich beschleunigt wandelnden Gesellschaft des 20. Jahrhunderts zu entziffern.« (Ebd.: 443 f.) – Zu Max Webers Kulturbegriff vgl. auch die einleitenden Bemerkungen zu Abschnitt 2.2.1.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ein vierter Begriff von Kultur hat sich im Zuge des so genannten ›Cultural Turn‹ der 1960er und 1970er Jahre aus der Tradition des holistischen Kulturbegriffs heraus entwickelt. Er nimmt eine bestimmte Facette der Kultur als Lebensform in den Blick und untersucht sie genauer: die symbolische Dimension der Kultur, das heißt die Ebene der Zeichen und Zeichensysteme, der sprachlichen und normativen Codes sowie der gesellschaftlich geteilten Vorstellungen und Imaginationen. Gesellschaftliches Leben, so die Pointe dieses vor allem im Umfeld des Strukturalismus, des Poststrukturalismus und des sozialwissenschaftlichen Konstruktivismus vertretenen ›bedeutungsorientierten‹ Kulturbegriffs, kommt nicht aus ohne symbolische Ordnungen, in denen sich das Zusammenleben der Gesellschaftsmitglieder auf der Grundlage gemeinsam geteilter, aber auch umkämpfter Vorstellungen, Werte und Normen organisiert und strukturiert.

Im Folgenden werden vor allem der holistische und der bedeutungsorientierte Kulturbegriff zur Geltung gebracht und zueinander in Beziehung gesetzt. Das erste Kapitel dieses Teils führt den durch Freud geprägten Begriff der *Kulturarbeit* ein (2.1), der als umfassende Umgestaltung der Welt, vor allem aber als ›Antwort‹ auf die Herausforderung einer bearbeitungsbedürftigen Wirklichkeit akzentuiert wird (2.1.1). Weil diese Bearbeitung der Wirklichkeit jedoch nie endgültig ans Ziel gelangt, sondern auf die verdinglichten und ihrerseits bearbeitungsbedürftigen Resultate der eigenen Tätigkeit trifft, ist Kultur immer auch die Weiterbearbeitung der bereits bearbeiteten Wirklichkeit. Die hierin angelegte Steigerungsdynamik der Kultur wird mit einem Begriff von Friedrich Thurnwald als ›Kulturmechanismus‹ beschrieben (2.1.2).

Das zweite Kapitel verengt den Fokus auf eine bestimmte Unterform der Kulturarbeit, die im Folgenden als *Verbildlichungsarbeit* bezeichnet wird (2.2). Was darunter zu verstehen ist, wird entlang zweier theoretischer Perspektiven herausgearbeitet: erstens an Ernst Cassirers ›Philosophie der symbolischen Formen‹, die den Kulturprozess als Bildprozess zu denken erlaubt, sowie an Arnold Gehlens Konzepten der ›Außenweltstabilisierung‹ und ›Zurückempfindung‹ (2.2.1); zweitens an der Theorie der kollektiven Vorstellungen bzw. des ›gesellschaftlichen Imaginären‹ bei Cornelius Castoriadis (2.2.2). Wesentlich stärker als Castoriadis selbst betone ich jedoch die materiellen Aspekte des gesellschaftlichen Imaginären: Erst durch materielle Bedeutungsträger und insbesondere durch materielle Bilder können die Produkte der individuellen Einbildungskraft überhaupt zu kollektiven Vorstellungen werden. Dabei werden im Zuge dieser ›Imaginationskollektivierung‹ nicht allein Vorstellungen, sondern auch die einzelnen Gesellschaftsmitglieder ›kollektiviert‹, also zueinander in Beziehung gesetzt und zu ›Sehgemeinschaften‹ zusammengeführt. Die materiellen Bilder erlauben eine *Kollektivierung über Bande* als typisch moderne Form der Vergesellschaftung, die mit der

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Entwicklung der Massenmedien als zentraler Integrationsinstanz moderner Gesellschaften korrespondiert (2.2.3).

Das dritte Kapitel fragt schließlich nach dem Verhältnis von Verbildlichungsarbeit einerseits und Gesellschaft andererseits und damit nach dem ›Ort der Bilder‹ im Gesamtgefüge der Kultur (2.3). Mit Luhmanns Theorie der Massenmedien und der Kunst lassen sich die öffentlichen Bilder als Reflexionsraum der Gesellschaft begreifen, in welchem kulturelle Realitätskonstruktionen, Selbstbeobachtungen und Selbstbeschreibungen in Umlauf gebracht und kollektiv ausgehandelt werden (2.3.1). Gerade an der Kunst und der Unterhaltung zeigt sich andererseits aber auch, dass die Bilder nicht ausschließlich stabilisierende bzw. konstruktive, sondern auch destabilisierende und destruktive Funktionen einnehmen können. Die kulturtheoretischen Fragen, die dieser Befund aufwirft, werden schließlich durch den Entwurf einer ›Spieltheorie der Kultur‹ im Anschluss an Roger Caillois sowie an Dirk Baeckers Konzept von ›Kultur als Einspruch‹ beantwortet, in der die spielerischen Selbstzerstörungs- und Selbstaufhebungstendenzen der Kultur in den Blick geraten (2.3.2).

2.1 Kulturarbeit

2.1.1 Kultur als Antwort

Die vielleicht reichhaltigste Definition von Kultur im Sinne des holistischen Kulturbegriffs liefert der Einleitungssatz aus Edward B. Tylors *Primitive Culture* (1871):

> »Cultur oder Civilisation im weitesten ethnographischen Sinne ist jener Inbegriff von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetz, Sitte und allen übrigen Fähigkeiten und Gewohnheiten, welche der Mensch als Glied der Gesellschaft sich angeeignet hat.« (Tylor 1871: 1)

In dieser dicht gedrängten Aufzählung ist bereits eine ganze Reihe von wichtigen Aspekten enthalten. Erstens legt sie nahe, Kultur holistisch als kollektive Lebensform des in »Gesellschaft« lebenden Menschen zu verstehen. Sie ist die »Thätigkeit einer Gemeinschaft als eines Ganzen« (ebd.: 12), wie es an anderer Stelle auch heißt. Zweitens wird betont, dass Kultur »angeeignet«, das heißt *künstlich* ist, und sich insofern von Natur, dem ›Angeborenen‹ (lat. *natus*, »geboren«), unterscheidet. Drittens impliziert sie, dass zur kulturellen Lebensform des Menschen geistig-ideelle, symbolische bzw. imaginäre (»Wissen«, »Glauben«, »Kunst«) und normative Aspekte (»Moral, Gesetz, Sitte«, »Gewohnheiten«) gehören.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zumindest angedeutet sind viertens außerdem die technischen Dimensionen der Kultur (»Fähigkeiten«), die heute unter dem Schlagwort der ›Kulturtechniken‹[5] diskutiert werden. Danach umfasst Kultur nicht zuletzt auch den Gebrauch von Werkzeugen und die Herstellung von Artefakten, den Bau von Gebäuden und Straßen oder die Entwicklung von Transportmitteln und Kommunikationsmedien.

Der Hinweis auf die Kulturtechniken bringt ein weiteres Moment der Kultur ins Spiel, das Tylor im Begriff der »Thätigkeit« anspricht. Kultur impliziert Arbeit; der Kulturbegriff ist ein Tätigkeitsbegriff. So heißt es bei Arnold Gehlen: »Kultur soll uns sein: der Inbegriff der vom Menschen tätig, arbeitend bewältigten, veränderten und verwerteten Naturbedingungen« (Gehlen 1940: 39). Auf diese Tätigkeitsdimension verweist schon die Etymologie des Wortes ›Kultur‹ aus dem lateinischen Verb *colere*, das ursprünglich aus der Sphäre der Landwirtschaft herrührt (vgl. Reckwitz 2000: 66) und folgende Bedeutungen umfasst:

> »1. (be-)bauen, bearbeiten, Ackerbau treiben; 2. wohnen, ansässig sein, bewohnen; 3. Sorge tragen, a. verpflegen, b. schmücken, putzen, c. ausbilden, veredeln, d. betreiben, üben, pflegen, wahren, hochhalten; 4. verehren, anbeten«.

In seinem Ursprung ist Kultur also ein Wort für die menschliche Tätigkeit auf dem Feld; das schwingt in der Sprechweise von der ›Kultivierung des Bodens‹ bis heute nach. Der Mensch, so könnte man im Hinblick auf die im Begriff angelegte Tätigkeitsdimension der Kultur formulieren, ist das die Welt bearbeitende, die Welt umarbeitende Wesen. Er ist ein »homo creator« (Landmann 1955: 239, Mühlmann 1962), also ein schöpferisches, schaffendes, kreatives Wesen.[6]

5 Die »Kulturtechnikforschung« (Maye 2010: 122) steht noch in den Anfängen, kanonische Definitionen haben sich bislang nicht durchgesetzt. Die Begriffsverwendungen reichen von ›Körpertechniken‹ im Sinne von Marcel Mauss (1935) über ›Techniken‹ im Sinne von ›kulturellem Know-how‹ – Lesen, Schreiben, Rechnen oder *»der Gebrauch des Computers«* (Krämer/Bredekamp 2003: 16) – bis hin zu im engeren Sinne medientheoretischen Auffassungen wie im folgenden Zitat von Cornelia Vismann (2010: 171): »Kulturtechniken: Sie bezeichnen das, was Medien machen, was sie bewirken, zu welchen Handlungen sie verleiten«.

6 Siehe zu diesem Gedanken auch Hans Joas' Studie zur *Kreativität des Handelns* (1992), die u.a. an Marx (vgl. ebd.: 128–172), aber auch an die »Ausdrucksanthropologie« Herders anknüpft (ebd.: 113–127). Zur Anthropologie der menschlichen Kreativität vgl. außerdem die Studie *Wege der Kreativität* von Heinrich Popitz (1997/2000), der bereits in *Der entfremdete Mensch* (1953: 111 ff.) das Marx'sche Frühwerk unter besonderer Beachtung schöpferisch-kreativer Aspekte gelesen hatte.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zur Welt, die der ›homo creator‹ schöpferisch umgestaltet, gehört aber nicht zuletzt der Mensch selbst. Weltgestaltung ist immer auch Selbstgestaltung. Karl Marx – auch er gehört der Sache nach in die Reihe der Kulturtheoretiker, obgleich der Kulturbegriff als solcher bei ihm keine Rolle spielt – hat in der Fähigkeit zur »Selbsterzeugung« (Marx 1844a: 574) sogar das spezifische ›Gattungsmerkmal‹ des Menschen, sein »Gattungswesen« (ebd.) ausgemacht. Indem der Mensch seine eigene Wirklichkeit produziert, produziert er zugleich sich selbst als Produkt dieser selbstgeschaffenen Wirklichkeit. Er prägt sich selbst, indem er das verändert, was ihn prägt; und gerade indem er die äußeren Dinge bearbeitet, entwickelt und erweitert er zugleich seine eigenen, inneren Fähigkeiten. Für Marx ist der Mensch also nicht nur das produzierende, sondern das *sich selbst produzierende* Wesen.[7]

Stärker als die auf den ersten Blick so verlockende Formulierung vom ›homo creator‹ betont Marx aber auch die Verbindungslinien zwischen Natur und Kultur, wenn er die menschliche Arbeit nicht als reine Selbsterzeugung, sondern als »Stoffwechsel mit der Natur« (Marx 1867: 57, 192) beschreibt. Der Mensch ist kein Baron Münchhausen, der sich am eigenen Schopf aus dem Wasser zieht: Kulturarbeit beruht auf der Auseinandersetzung mit Vorgefundenem. Sie schafft nicht absolut Neues, sondern verwandelt Gegebenes. Kultur ist insofern durchaus nicht das absolut Andere der Natur, sondern bleibt selbst noch in der Umarbeitung auf diese bezogen. Gerade in ihrer Künstlichkeit ist Kultur das Produkt einer, wie Gehlen (1940: 38) schreibt, durch den Menschen »ins Lebensdienliche umgearbeiteten Natur«.

Vor allem ›genealogische‹ Kulturtheorien, die über die frühgeschichtliche Entstehung der Kultur spekulieren, rücken diese Seite der Kultur als Auseinandersetzung mit der Natur in den Blick; nicht nur, aber vor allem im Hinblick auf die äußere Natur im Sinne der materiellen Umwelt. Eine pointierte Formulierung dieser Wechselbeziehung von Kultur und Natur findet sich – ihrerseits von Gehlen, aber auch von Freud beeinflusst – in Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* (1979). Dort zeichnet Blumenberg den *»status naturalis«* des Menschen als »Absolutismus der Wirklichkeit«, in welchem »der Mensch die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand hatte und, was wichtiger ist, schlechthin nicht in seiner Hand glaubte« (Blumenberg 1979: 10). Gegen die »relative

7 Der tiefere Grund für diesen ›Selbstproduktionstrieb‹ des Menschen dürfte in einer der wenigen anthropologischen Bestimmungen zu suchen sein, die auch heute noch zum impliziten Common Sense der Sozial- und Kulturwissenschaften gehören: der »Weltoffenheit« (Scheler 1928: 40) des Menschen. Er ist, so hat es Nietzsche einmal auf den Punkt gebracht, das *»noch nicht festgestellte Thier«* (Nietzsche 1886: 81). Sein Verhalten ist nur in vergleichsweise geringem Maße durch Instinkte fixiert – und eben darum kulturbedürftig.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Übermacht der Realität« (ebd.: 15) fungiert Kultur laut Blumenberg als kollektives Mittel zur »Beherrschung der Wirklichkeit« (ebd.: 9) und damit als Versuch der kollektiven »Entängstigung« (ebd.: 18). Ganz ähnlich vermutet auch Christoph Türcke in seiner *Philosophie des Traums* (2008), ebenfalls im Anschluss an Freud, die ersten Leistungen der Kultur seien »Überlebensstrategie[n]« (Türcke 2008: 9) gegen den »Naturschrecken« (ebd.: 62) gewesen. Man könnte diesen klassischen Erklärungsansatz die ›Angstbewältigungstheorie der Kultur‹ nennen.

Auch Freud selbst, dessen Psychoanalyse uns im dritten Teil noch ausführlich beschäftigen wird, beschreibt die Kulturarbeit in seinen kulturtheoretischen Schriften, insbesondere in *Die Zukunft einer Illusion* (1927) und *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), im Sinne dieser Angstbewältigungstheorie als kollektive Anstrengung zum »Schutz des Menschen gegen die Natur« (Freud 1930: 220). Sie ist der Versuch, die »Kräfte der Natur zu beherrschen und ihr Güter zur Befriedigung menschlicher Bedürfnisse abzugewinnen« (Freud 1927: 140). Noch stärker als Marx betont Freud dabei den Aspekt der Selbstbearbeitung des Menschen, nun aber nicht mehr nur im Stoffwechsel mit der äußeren, sondern vor allem mit seiner ›inneren Natur‹: Kulturarbeit setzt »Triebverzicht« (Freud 1930: 141) voraus, also den vorübergehenden Aufschub unmittelbarer Bedürfnisbefriedigung zugunsten beispielsweise der Herstellung von Werkzeugen.[8]

Dieser Triebverzicht beinhaltet für Freud auch eine soziale Dimension, nämlich die Unterdrückung aggressiver und egoistischer Strebungen zugunsten eines friedlichen, kooperativen Zusammenlebens in der Gemeinschaft mit anderen. Der Mensch muss lernen, sich an »die realen Verhältnisse der Außenwelt« (Freud 1911: 18) anzupassen und das kindliche »Lustprinzip« (ebd.) durch das erwachsene »Realitätsprinzip« (ebd.: 21) zu ersetzen. Mit »Außenwelt« ist hier vor allem die soziale Realität der anderen Menschen mit ihren »ethischen Forderungen« (Freud 1930: 268) gemeint. Insofern beinhaltet Kulturarbeit immer auch ein *politisches Projekt*, sofern sie auf die »Regelung der Beziehungen der Menschen untereinander« (ebd.: 220) abzielt:

8 Türcke (2008: 8 f.) spricht in diesem Zusammenhang von einer regelrechten »Selbstzähmung« des Menschen, die er wiederum angsttheoretisch begründet: »Zuerst ein Werkzeug zubereiten, um dann mit seiner Hilfe Nahrung zuzubereiten, und bei der ersten Zubereitung weit länger und intensiver verweilen als bei der zweiten, auf die es doch eigentlich abgesehen war: welch enorme Verschiebung und Verdichtung von Triebenergie war dazu erforderlich! Man darf sie getrost eine Umwälzung im Triebhaushalt der Natur nennen. Mit ihr begann eine Selbstzähmung, wie sie in der Naturgeschichte noch nicht vorgekommen war, eine Einübung von Triebaufschub, Ausdauer und Geduld, wie sie sich triebgesteuerte Wesen nur in größter Not, nie aber freiwillig auferlegen.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Die menschliche Kultur – ich meine all das, worin sich das menschliche Leben über seine animalischen Bedingungen erhoben hat und worin es sich vom Leben der Tiere unterscheidet – [...] zeigt dem Beobachter bekanntlich zwei Seiten. Sie umfaßt einerseits all das Wissen und Können, das die Menschen erworben haben, um die Kräfte der Natur zu beherrschen und ihr Güter zur Befriedigung der menschlichen Bedürfnisse abzugewinnen, andererseits alle die Einrichtungen, die notwendig sind, um die Beziehungen der Menschen zueinander, und besonders die Verteilung der erreichbaren Güter zu regeln.« (Freud 1927: 140)

Der »entscheidende kulturelle Schritt«, so Freud, war dementsprechend die »Ersetzung der Macht des Einzelnen durch die der Gemeinschaft« (Freud 1930: 225), das heißt die Einsetzung einer »Rechtsordnung« (ebd.). Insgesamt besitzt die Kulturarbeit nach Freud also drei Dimensionen: Sie ist erstens die Bearbeitung der äußeren Natur durch den Menschen, zweitens die Selbstbearbeitung seiner inneren Natur, und drittens die Bearbeitung der zwischenmenschlichen Beziehungen. In jeder dieser drei Dimensionen ist Kulturarbeit als *Antwort auf Wirklichkeit* zu verstehen – auf die Bedrohungen der äußeren Wirklichkeit ebenso wie auf den Eigensinn der inneren Natur oder auf die Herausforderungen des menschlichen Zusammenlebens.

Die systematische Pointe einer solchen Auffassung von Kultur liegt in ihrem Einbezug der Wirklichkeit in die Theorie. Darin ist sie der Mimesistheorie verwandt, die Ähnliches für die Bilder leistet (vgl. 1.1.1.). Anders als in einseitig sozialkonstruktivistischen Theorien erscheint Kultur in dieser Auffassung nicht als selbstgenügsames, nur auf sich selbst verweisendes Gewebe aus kulturellen Texten und Codes, das sich rein ›kulturimmanent‹ verstehen ließe. Vielmehr verweist Kultur immer auch auf ein Außerhalb, ein *Anderes der Kultur*, auf das sie antwortend reagiert.[9]

9 Zur Kritik an der konzeptuellen Verschließung der Kulturtheorie gegenüber dem Anderen der Kultur siehe Crespi (1991) und Schieman (2004) sowie die aktuelle Debatte um den »Postkonstruktivismus in der Kultursoziologie« bei Gertenbach (2017). Siehe hierzu auch den Ansatz der *Kultursemiotik* bei Jurij Lotman (1990, 2000; dazu Posner 1991), der den Kulturprozess als ›Grenzverkehr‹ zwischen dem Innen und dem Außen der Kultur analysiert und betont, dass das »Problem der Kultur [...] nicht gelöst werden [kann] ohne die Definition ihres Ortes im außerkulturellen Raum« (Lotman 2000: 37). Zum Konzept der »Kultur als Antwort« vgl. außerdem Busch (2011) im Anschluss an den Phänomenologen Bernhard Waldenfels, demzufolge der Mensch als ein bestimmten Wirklichkeitserfahrungen und ›Widerfahrnissen‹ unterworfenes Wesen das »*Wovon* des Getroffenen [...] in ein *Worauf* des Antwortens« (Waldenfels 2006: 44; ähnlich 2010: 70, 113 u.a.) verwandelt. Eine ähnliche Argumentation aus marxistischer Perspektive findet sich in der *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* von Georg Lukács, der den

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auf diese Weise lässt sich die konstruktive Gestaltungstätigkeit des Menschen ebenso denken wie der »Kulturhintergrund« (Claessens 1980: 35) dessen, *worauf* diese Gestaltungstätigkeit antwortet und woraus sie ihre tiefere Motivation bezieht: Kultur ist einerseits eine künstliche, menschengemachte Konstruktion, die sich denkbar weit von den Vorgaben der Natur entfernen kann; andererseits aber lässt sich das *Bedürfnis* des Sich-Entfernens doch nur verstehen, wenn man die Konstruktionen als Antwort auf eine ihnen vorausliegende Wirklichkeit und ihre Herausforderungen versteht. »Wir erfinden«, heißt es bei Bernhard Waldenfels (2006: 67) treffend, »was wir antworten, nicht aber das, worauf wir antworten und was unserem Reden und Tun Gewicht verleiht.«

2.1.2 *Kultur als Labyrinth: Der Kulturmechanismus*

In der Fähigkeit des Menschen zur Antwort liegt zugleich die Fähigkeit begründet, die einmal gegebenen Antworten zu verstetigen und sie zur Kultur im engeren Sinne einer sich selbst erhaltenden und reproduzierenden Ordnung ›gerinnen‹ zu lassen. Kultur als ein die Zeit überdauerndes, durch intergenerationale Weitergabe stabilisiertes Ordnungsgebilde entsteht dann, wenn Antworten nicht mehr nur *ad hoc* gegeben werden, sondern, mit einer klassischen Formulierung Gehlens (1956: 42) gesprochen, »auf Dauer gestellt« werden.[10] Die Kulturarbeit gibt sich eine stabilisierte Form, indem sie sich in gesellschaftlichen Institutionen und Artefakten vergegenständlicht und in ›materielle Kultur‹ verwandelt.[11] Gehlen betont an dieser Verstetigung der Kultur vor allem die »*Entlastungsfunktion*« (1960a: 70–74; vgl. 1940: 35–38): Die kulturellen Institutionen und Artefakte befreien uns von der Aufgabe, mit der Kulturarbeit jedesmal ›bei Null‹ beginnen zu müssen, und stellen die entsprechenden Energien für höherwertige Tätigkeiten zur Verfügung.

Aber die Stabilisierung der Kultur, ja überhaupt die Kultur, besitzt auch eine problematische Seite. Vor allem die Vertreter der Kritischen Theorie, insbesondere aber Freud, auf den sie sich in diesem Punkt berufen, machen auf diese problematische Seite aufmerksam.[12] Denn so

Menschen im Anschluss an Marx nicht nur als arbeitendes, sondern auch als »antwortendes Wesen« (Lukács 1986: 250) beschreibt.

10 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur »Institutionalisierung« und »Sedimentbildung« bei Berger/Luckmann (1966).

11 Zur ›materiellen Kultur‹ vgl. Lubar/Kingery (1993), Woodward (2007) und Samida/Eggert/Hahn (2014); sinngemäß am Beispiel der Architektur auch Delitz (2010).

12 Vgl. u.a. Horkheimer/Adorno (1944) und Adorno (1946) sowie die im Schnittfeld von Kritischer Theorie und Psychoanalyse geführte ›Kulturismus-Debatte‹ in Görlich/Lorenzer/Schmidt (1980).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

positiv Freud die Kultur als Gestaltung der inneren und äußeren Natur sowie als Regelung der zwischenmenschlichen Beziehungen auch beschreibt und sie gegen die kulturkritische Forderung einer »Aufhebung der Kultur« (Freud 1927: 149) verteidigt, so wenig entgehen ihm die Folgeschäden der Kulturarbeit. Gerade wenn der »entscheidende kulturelle Schritt« in der »Ersetzung der Macht des Einzelnen durch die der Gemeinschaft« (Freud 1930: 225) besteht, erweist sich Kultur nicht zuletzt als Beschneidung der individuellen Handlungsfreiheit zugunsten überindividueller Normen und Zwänge. Soweit sie ein kollektives Unternehmen darstellt, geht Kultur unweigerlich mit einem Angriff auf die Freiheit des Einzelnen einher: »Die individuelle Freiheit ist kein Kulturgut. Sie war am größten vor jeder Kultur« (ebd.: 226).

Der Triebverzicht, den die Kultur laut Freud dem Einzelnen abverlangt, ist nur eine der vielen Ausformungen dieser Freiheitseinschränkung des Einzelnen im Namen der Kultur. Auch jenseits der elementaren Triebe geht das Aufwachsen in kulturellen Umwelten mit dem Erlernen von Rücksichtnahmen, Verhaltensregulierungen und Affektmodellierungen einher.[13] Kultur beinhaltet nicht allein die Beherrschung der menschlichen Umwelt, sondern ist immer auch ein Akt der Herrschaft des Menschen gegen sich selbst und seinesgleichen. Von daher rührt das »Unbehagen in der Kultur«, die im wahrsten Sinne des Wortes *natürliche* »Kulturfeindseligkeit« (ebd.) des Menschen, der mit seiner Kultur hadert und gegen ihre Zwänge aufbegehrt.

Wie kaum ein anderer Kulturtheoretiker hat Freud damit die gefährliche, spannungsgeladene, explosive Seite der Kultur in den Blick gerückt.[14] Nicht zuletzt die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges zeigten ihm, dass die scheinbar so selbstverständliche Ordnung der »Kulturgesellschaft beständig vom Zerfall bedroht« (ebd.: 241) ist und jederzeit auseinanderbrechen kann. Auch insofern nämlich muss man Kultur als Tätigkeit verstehen: Sie gewinnt ihre Stabilität nur daraus, dass sie fortwährend tätig reproduziert – oder neu ausgehandelt – wird. Kulturarbeit ist ein endloser Prozess, der stets erneut die ›richtigen‹ Antworten auf die Wirklichkeit und ihre Herausforderungen finden muss.

13 Diese Disziplinierungsseite der Kultur wurde v. a. von Norbert Elias in *Über den Prozeß der Kultur* (1936a, 1936b) herausgearbeitet, dessen theoretisches Grundmodell sich an Freud anlehnt (vgl. 1936a: 324/416 [Anm. 77]).

14 Vgl. aber auch schon die ganz ähnlichen Gedankengänge bei John Dewey (1922: 100 f.), der die »wild violent energy« der menschlichen Impulse als quasi-natürlichen Feind der kulturellen Ordnung analysiert: »We rebel against all organization and all stability. [...] The saying that civilization is only skin deep, that a savage persists beneath the clothes of a civilized man, is the common acknowledgment of this fact.« Ich komme auf die Bedeutung dieser destruktiven Tendenzen im Feld der *Bilder* im Kontext der ›Spieltheorie der Kultur‹ (2.3.2) noch einmal ausführlich zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zu diesen endlosen Herausforderungen der Kultur aber, das zeigt sich am ›Unbehagen in der Kultur‹, gehört nicht zuletzt die Kultur selbst. Auch und gerade sie kann dem Menschen zum Problem werden. Unentwegt gleiten die Schöpfungen der Kultur ihren Schöpfern aus den Händen und verselbständigen sich; je weiter der Kulturprozess fortschreitet, desto stärker verfängt sich der Mensch in seinen selbstgeschaffenen Gebilden wie in einem Labyrinth ohne Ausweg. So beschreibt der Philosoph Georg Lukács im Anschluss an Marx' Theorie der »Entfremdung« (Marx 1844a: 510–522) die kapitalistische Moderne als Zustand,

> »in dem die Menschen einerseits in ständig steigendem Maße die bloß ›naturwüchsigen‹, die irrationell-faktischen Bindungen zersprengen, ablösen und hinter sich lassen, andererseits aber gleichzeitig in dieser selbstgeschaffenen, ›selbsterzeugten‹ Wirklichkeit eine Art zweiter Natur um sich errichten, deren Ablauf ihnen mit derselben unerbittlichen Gesetzmäßigkeit entgegentritt, wie es früher die irrationellen Naturmächte [...] getan haben.« (Lukács 1923: 235 f. [141 f.])

Georg Simmel hatte in dieser Verhärtungstendenz der Kultur geradezu die »Tragödie der Kultur« (1911) erblickt und in ihr die Ursache einer tiefgehenden »Krisis der Kultur« (1916) ausgemacht. Die »objektiven Gebilde«, die sich die Gesellschaft mit ihrer Kulturarbeit einmal geschaffen hat, werden zur drückenden Last des von seinen Errungenschaften beherrschten Kulturmenschen:

> »Die objektiven Gebilde, in denen sich ein schöpferisches Leben niedergeschlagen hat und die dann wieder von Seelen aufgenommen werden, um diese zu kultivierten zu machen, gewinnen alsbald eine selbständige, jeweils durch ihre *sachlichen* Bedingungen bestimmte Entwicklung. [...] Unzählige Objektivationen des Geistes stehen uns gegenüber, Kunstwerke und Sozialformen, Institutionen und Erkenntnisse, wie nach eigenen Gesetzen verwaltete Reiche, die Inhalt und Norm unseres individuellen Daseins zu werden beanspruchen, das doch mit ihnen nichts Rechtes anzufangen weiß, ja, sie oft genug als Belastungen und Gegenkräfte empfindet.« (Simmel 1916: 233)

Auch dieser »Selbstwiderspruch der Kultur« (ebd.) fließt in das von Freud konstatierte Unbehagen in der Kultur und die Feindschaft des Einzelnen gegen die kulturellen Gebilde ein. Am Ende, so ließe sich ergänzen, kann diese Feindschaft mitunter gar in destruktive *Liquidierung*, also Verflüssigung durch Zerstörung, umschlagen.[15] Diese Möglichkeit

15 Vgl. zu dieser ›destruktionsanalytischen‹ Sicht auf Kultur die Ausführungen bei Hans Peter Thurn (2008). Siehe hierzu auch den von Joseph Schumpeter geprägten, jedoch enger gefassten und auf ökonomische Prozesse in

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

scheint bereits Simmel geahnt zu haben, als er, wie viele andere seiner Zeit, den Ersten Weltkrieg als kathartische Erneuerung der erstarrten Kultur des Kaiserreichs begrüßte (vgl. ebd.: 235).

Die radikale Destruktion der Kultur ist gleichwohl eher die Ausnahme als die Regel, sofern man die Zerstörungen im Kleinen, etwa das lautlose Vergessen überholter Kulturbestände in den Archiven (vgl. Thurn 2008: 55), nicht einberechnet. Im Normalfall findet die Kultur eine andere, auf den ersten Blick weniger destruktive Umgangsweise mit ihrem Selbstwiderspruch, indem sie auch die bereits geschaffenen Kulturbestände unaufhörlich weiterer Bearbeitung unterzieht. Wenn Problemlösungen, wie Niklas Luhmann in einem frühen Aufsatz zu »Funktion und Kausalität« (1962) einmal formuliert hat, immer auch »Folgeprobleme« (Luhmann 1962: 634) bzw. »Sekundärproblem[e]« (ebd.: 631) nach sich ziehen, so gleicht die Kulturarbeit letztlich einer Steigerungs- und Innovationsspirale, die durch »problembelastete Lösungen« (ebd.: 632) fortwährend neue »Rückwirkungen« (ebd.: 626) produziert, die ihrerseits wieder nach neuen Lösungen verlangen. Kulturarbeit ist Sisyphusarbeit: ein endloser Kampf darum, die durch die Kultur erzeugten Probleme wieder aus der Welt zu schaffen, um neue, noch schwerer zu lösende Probleme an ihre Stelle zu setzen. Anstatt durch kathartische, katastrophische Zerstörungen bewältigt die Kultur ihren Selbstwiderspruch im Normalfall also durch Komplexitätssteigerung: Sie behilft sich gegen die Probleme der Kultur mit *noch mehr Kultur*. Auch damit sind zwar Zerstörungen alter Kulturbestände verbunden, die durch neue Innovationen verdrängt und abgelöst werden (vgl. Thurn 2008: 53–57); in der Regel sind diese jedoch auf begrenzte Teilbereiche der Kultur beschränkt.

Mit einer Begriffsprägung des Ethnologen Richard Thurnwald, jedoch etwas spezifischer gefasst als dort, bezeichne ich diese Steigerungs- und Verschiebungsdynamik im Folgenden als »Kulturmechanismus« (Thurnwald 1936–1937). Thurnwald versteht darunter zunächst ein eher unspezifisch und tendenziell mechanistisch aufgefasstes Zusammenwirken »von wechselseitig angepaßten Teilen […], die wie in einer Maschine zusammenarbeiten« (ebd.: 388 [Anm. 1]). Andererseits rückt er aber auch die spezifischen Eigendynamiken und Rückwirkungen kultureller Innovationen in den Blick, auf die es mir für meine eigene Adaption des Thurnwaldschen Begriffes ankommt. Denn jede Innovation, so Thurnwald, kann ihrerseits wieder neue Innovationen anstoßen:

> »Jede Veränderung hat ihre besondere Bedeutung und Implikation und zieht besondere Folgen nach sich, oft auch auf ganz anderen Gebieten […],

kapitalistischen Gesellschaften gemünzten Begriff der »schöpferischen Zerstörung« (Schumpeter 1942: 134–142).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die wir dann als Fortschritt interpretieren können (oder auch nicht).« (Ebd.: 366)

Mit dem Erringen von Problemlösungen, so die Pointe am Begriff des Kulturmechanismus, kommt der Kulturprozess also nicht etwa zum Stillstand, sondern sieht sich nur wieder vor neue Probleme gestellt, die es wiederum zu lösen gilt. Der Kulturmechanismus ist so etwas wie der innere Motor des Kulturprozesses: Der Begriff weist darauf hin, dass Kulturarbeit immer auch als Weiterbearbeitung einer kulturell bereits bearbeiteten Welt zu verstehen ist – als fortwährende *Arbeit der Kultur an sich selbst*.[16]

Die auf den ersten Blick so ›mechanistische‹ Rede vom Kulturmechanismus erweist sich vor diesem Hintergrund auch darum als weiterführend, weil sie etwas zu denken erlaubt, was in den meisten Kulturtheorien nur selten zur Sprache kommt. Ein Mechanismus kann *heißlaufen*, wenn er entweder nicht greift oder sich verhakt und blockiert. Soll heißen: Kulturarbeit kann scheitern, Problemlösungen können ausbleiben, Probleme sich als unlösbar herausstellen. Schon die Natur als solche kann sich als absolut widerständig erweisen, wo das mit dem Fortschreiten der Kultur verbundene ›Zurückweichen der Naturschranke‹ (vgl. Marx 1867: 537) zumindest an einigen Punkten auf unüberwindliche Schranken stößt. Die nicht bezwingbare Macht des Todes, die katastrophische Übermacht der Naturgewalten, vielleicht auch die innere Triebnatur des Menschen – all das zählt zu den vermutlich nie ganz restlos zu lösenden Problemen der menschlichen Existenz. An der Natur beißt der Mensch sich nicht selten die Zähne aus; auch als ›homo creator‹ ist er nicht allmächtig.

Gerade an den unüberwindbaren Hürden der Kulturarbeit, an den Sackgassen und Endlosschleifen des Labyrinths, geschieht jedoch etwas Überraschendes. Wo die Natur sich dem menschlichen Zugriff widersetzt, steht der Kulturprozess nicht einfach still, sondern beschleunigt und intensiviert sich im Gegenteil noch. Die Widerspenstigkeiten der Natur bilden zugleich die anhaltenden *Faszinationspunkte* der Kulturarbeit. Gerade aufgrund ihrer Unlösbarkeit treiben sie uns zu immer neuen Höchstleistungen an. Dies gilt selbstredend nicht allein für die unlösbaren Probleme der ersten, sondern ebenso sehr für jene der zweiten Natur, also für die selbstgebauten Blockaden der Kultur. Auch an ihnen arbeitet der Kulturmechanismus sich mitunter höchst intensiv ab und setzt entsprechende *Reibungshitze* frei.[17]

16 Zum »Kreislauf der Kultur« vgl. auch, wenngleich etwas anders pointiert, Stagl (1993); daneben die Ausführungen zur »Rekursivität« bei Hörning (1999: 95 f.).

17 Zur Metaphorik der ›Erhitzung‹ vgl. die Andeutungen zu einer »Thermodynamik der Kultur« bei Albrecht Koschorke (2012: 137), dort im Anschluss an Claude Lévi-Strauss' Unterscheidung zwischen ›kalten‹ und ›warmen‹ Kulturen (vgl. Lévi-Strauss 1960: 39 f.; dazu Assmann 1992: 68–70) sowie an Juri Lotmans Kultursemiotik (vgl. v. a. Lotman 2000).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine mögliche Form des Umgangs mit dieser Reibungshitze ist die ›Sublimierung‹[18], wie Freud sie in seinen kunst- und kulturtheoretischen Schriften beschreibt: die Umlenkung der entsprechenden Energien in *andere* Tätigkeiten. Dann werden die ungelösten Probleme zwar nicht durch Problemlösungen im engeren Sinne beantwortet, treiben stattdessen aber zur Entwicklung ›imaginärer Lösungen‹ an – also zu Ersatzlösungen, die an den realen Problemen eigentlich *vorbei* führen. Die Unmöglichkeiten der Wirklichkeit werden dann beispielsweise durch die Errichtung imaginärer Traumwelten beantwortet, die zwar ebenfalls unmöglich sind, sich aber immerhin *vorstellen* und also auch *darstellen* lassen. Dieses Ausweichen der Kultur in den Traum wird uns im psychoanalytischen Teil noch ausführlich beschäftigen (vgl. 3.3.2).

2.2 Verbildlichungsarbeit

2.2.1 Bilder als symbolische Form: Ernst Cassirer und Arnold Gehlen

Kultur zuallererst als Kulturarbeit zu begreifen, entspricht einem materialistischen Verständnis von Kultur. Schon bei Freud sind darin aber auch explizit immaterielle Formen von Arbeit mit eingeschlossen: Triebunterdrückung, Affektregulierung, die Errichtung sozialer Normen, die gegenseitige Sozialisation der Gesellschaftsmitglieder, Interaktion und Kommunikation. Selbst bei Marx, dem Materialisten schlechthin, besitzt gerade die körperliche Arbeit immer auch eine immaterielle Seite, sofern sie auf subjektiven Zielen und Zwecksetzungen beruht, das heißt auf bestimmten Vorstellungen, die der Arbeitende mit seiner Arbeit verbindet bzw. die er an das Produkt seiner Arbeit knüpft (vgl. Marx 1867: 193; Lukács 1986: 11–45). Wer einen Gegenstand bearbeitet, misst ihm immer schon eine bestimmte Bedeutung bei, versieht seine Tätigkeit mit einem bestimmten Sinn.

Zum holistischen Begriff der Kultur als Lebensform und Kulturarbeit gehört darum stets auch die immaterielle, das heißt die symbolische bzw. imaginäre Dimension der Kultur. Ihr widmet sich der ›bedeutungsorientierte Kulturbegriff‹, als deren soziologischer Ahnherr Max Weber mit seiner berühmten Kulturdefinition gelten kann:

18 Als »Sublimierung« bezeichnet Freud die Fähigkeit des Subjekts, energetische Antriebe nicht direkt auszuagieren, sondern sie auf andere, »eventuell höher gewertete […] Ziele« (Freud 1910a: 104; vgl. 1930: 227) umzulenken. Dabei hat er v. a. sexuelle Impulse im Sinn; der entsprechende Vorgang lässt sich aber auch für alle anderen Arten von unterdrückten Regungen feststellen, insbesondere für aggressive Impulse (vgl. Hartmann/Kris/Loewenstein 1949).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »›Kultur‹ ist ein vom Standpunkt des *Menschen* aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Weltausschnitt aus der Sinnlosigkeit des Weltgeschehens.« (Weber 1904: 180)

Kultur schafft Sinn im Unsinn, sie erzeugt Ordnung im Chaos der Welt – darin besteht in gewissem Sinne sogar ihre allererste Funktion. Denn jede, auch physische, Bearbeitung der Welt ist ein ordnendes Neuarrangement der Wirklichkeit. Eine kulturell bearbeitete Welt ist eine geordnete, gegliederte, durch Menschenhand strukturierte Welt.

Vor allem aber ist sie, so die Pointe Webers, eine *ideell verdoppelte Welt*. »Sinn« und »Bedeutung« sind Verdoppelungen der Wirklichkeit: die empirischen Dinge *plus* die Bedeutung, die wir ihnen verleihen. Weber gebraucht den durch den Neukantianismus, aber auch durch Nietzsche geprägten Begriff der »Wertideen«, um diese kulturelle Verdoppelung der Wirklichkeit zu beschreiben:

> »Die empirische Wirklichkeit ist für uns ›Kultur‹, weil und sofern wir sie mit Wertideen in Beziehung setzen, sie umfaßt diejenigen Bestandteile der Wirklichkeit, welche durch jene Beziehung für uns *bedeutsam* werden, und nur diese.« (Ebd.: 175)

Der Mensch, so impliziert diese Auffassung Webers, steht der Welt gegenüber, etabliert zugleich aber eine Beziehung zu dieser Welt, indem er sie im Medium bestimmter Ideen bezeichnet, beurteilt und bewertet. Gehlen bezeichnet den Menschen darum als das »stellungnehmende Wesen« (Gehlen 1940: 30), denn er ist, so wiederum bereits Weber, »mit der Fähigkeit und dem Willen [begabt], bewußt zur Welt Stellung zu nehmen und ihr einen Sinn zu verleihen« (Weber 1904: 180).

Einen – nicht zuletzt auch bildtheoretisch – fruchtbaren Ausgangspunkt, um diese immaterielle Seite der Kulturarbeit theoretisch zu fassen, bietet Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen*. In diesem dreibändigen Monumentalwerk (1923, 1925, 1929), sowie später noch einmal komprimiert im *Versuch über den Menschen* (1944), entwickelt Cassirer eine umfangreiche und komplexe Kulturphilosophie, die das Phänomen der Kultur in *Bildbegriffen* zu denken erlaubt. Wie Gehlen, Blumenberg und Freud pointiert auch Cassirer den Kulturprozess dabei zunächst als tätige Formung und Umformung der Welt, als »Tun« (Cassirer 1923: 11). Stärker als die genannten Autoren denkt Cassirer diesen Formungsprozess jedoch vor allem als *Zeichenprozess*. Im Mittelpunkt der Kultur steht für ihn das Auftauchen des Symbolischen bzw. des Imaginären: die Entstehung einer durch den Menschen geschaffenen künstlichen Welt der Symbole, der Zeichen und Bilder.

Anthropologisch stützt Cassirer seine Symboltheorie auf das, was »den Menschen von Anfang an vom Tier scheidet« (ebd.: 96), nämlich

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– so Cassirer im Geiste von Herders *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772) – die Fähigkeit zu »Besonnenheit« und »Reflexion« (Cassirer 1923: 96). In seinen späteren Schriften bezieht er sich in diesem Punkt auf den Biologen Jakob von Uexküll, der in seiner Studie zur *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909) den Unterschied von Mensch und Tier in einer grundlegend anderen Form des Weltbezugs erkannte, den Cassirer wie folgt zusammenfasst:

> »Es besteht ein unverkennbarer Unterschied zwischen organischen ›reactions‹ (Reaktionen) und menschlichen ›responses‹ (Antwort-Reaktionen). Im ersten Fall wird direkt, unmittelbar eine Antwort auf einen äußeren Reiz gegeben; im zweiten Fall wird die Antwort aufgeschoben. Sie wird unterbrochen und durch einen langsamen, komplexen Denkprozeß verzögert.« (Cassirer 1944: 49)

Im Unterschied zum Tier unterbricht der Mensch den quasi-automatischen Regelkreis von Reiz und Reaktion, indem er innehält und reflektiert. Zwischen Reiz und Reaktion, äußerem Handlungsanlass und Handlung öffnet sich ein Spalt, ein Leerraum, eine »Zwischenwelt« (Eibl 2009). Freud hatte in einem ähnlichen Zusammenhang vom Denken als einem »Probehandeln« (Freud 1911: 20) gesprochen, um auf diese Loslösung der Innenwelt von der Außenwelt hinzuweisen.

Cassirers Leitbegriff des Symbols bezeichnet im Grunde nichts anderes als die geistigen Inhalte dieses von der Außenwelt entkoppelten Probehandelns in der Zwischenwelt. Mit Heinrich Hertz definiert er die Symbole als »innere Scheinbilder« der »äußeren Gegenstände« (Cassirer 1923: 5), das heißt als mentale »Vorstellungen von den Dingen« (ebd.).[19] Das praktische Handeln in der Außenwelt wird ergänzt durch eine symbolische Innenwelt aus Vorstellungen, Begriffen, Bildern, Ideen. Der Prozess der Kultur, so der grundlegende Gedanke von Cassirers Kulturphilosophie, vollzieht sich als fortwährende Ausdehnung dieser Zwischenwelt, als stetige Vergrößerung und Ausdifferenzierung des inneren Reichs der Symbole.

Bei alledem betont Cassirer zunächst den Konstruktionscharakter dieser zweiten Wirklichkeit, angesichts dessen einer »naiven *Abbildtheorie* der Erkenntnis der Boden entzogen« (ebd.) wird. Sofern den »symbolische[n] Gestaltungen« (ebd.: 9) nämlich »eine ursprünglich-bildende, nicht bloß eine nachbildende Kraft innewohnt« (ebd.), sind die Symbole keine Abbilder, sondern Neuschöpfungen von Wirklichkeit, die auf einer

19 Neben Heinrich Hertz rekurriert Cassirers Symbolbegriff auf Goethe (vgl. Naumann 1998) sowie auf Friedrich Theodor Vischers einflussreichen Aufsatz über »Das Symbol« (1887). Allgemein zum Symbolbegriff in den ästhetischen und philosophischen Debatten seit dem 18. Jahrhundert vgl. Titzmann (1979), Pochat (1991) und Hamm (2003).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Form freien Bildens« (ebd.: 20) beruhen und eine »eigene freie *Bildwelt*« (ebd.) erschaffen. Die Funktion der Symbole liegt nicht in ihrer Beziehung zur äußeren Wirklichkeit, sondern in der Einrichtung eines, wie man sagen könnte, ›symbolischen Wohnraums‹[20], der eigenen Gesetzen gehorcht. Die Symboltätigkeit als Leistung einer »ursprünglichen Bildkraft« (ebd.: 21) des menschlichen Geistes ist »Gestaltung nicht sowohl *der* Welt, als vielmehr eine Gestaltung *zur* Welt« (ebd.: 11).

Aber der Hinweis auf die Menschengemachtheit des Sinns, die dazu führt, dass der Mensch in der Kultur »gleichsam mit sich selbst zu tun« (Cassirer 1944: 50) hat, ist nur die eine Seite in Cassirers Denken. Obschon die *Philosophie der symbolischen Formen* zunächst auf die Einflüsse des Neukantianismus[21] und des durch Kant geprägten deutschen Idealismus verweist, in dem Wirklichkeit in letzter Instanz als Derivat der menschlichen Innenwelt aufgefasst wird, als geistig geformte *»mundus intelligibilis«* (Cassirer 1923: 19), rückt Cassirer zugleich die entgegengesetzte, realistische Seite in den Blick. Denn umgekehrt ist auch der Geist selbst ein Derivat der ihn umgebenden Wirklichkeit. Es gibt etwas da draußen, das für die Innenwelt des Menschen nicht bedeutungslos ist, sondern diese erst prägt.[22] So sieht Cassirer die Notwendigkeit einer »Erweiterung des traditionellen geschichtlichen Lehrbegriffs des Idealismus« (ebd.), indem er die Welthaltigkeit der menschlichen Wirklichkeit als sinnlich erfahrene *»mundus sensibilis«* (ebd.) betont. Die Symboltätigkeit des Menschen schwebt nicht im luftleeren Raum referenzloser

20 Die Metapher der ›Kultur als Wohnraum‹ geht auf Hegel zurück, der in seinen *Vorlesungen über Ästhetik* die Kunsttätigkeit des Menschen durch die Notwendigkeit eines ›Einwohnens‹ der Welt erklärt: »Das allgemeine Gesetz [...] besteht darin, daß der Mensch in der Umgebung und der Welt müsse heimisch und zu Hause sein, daß die Individualität in der Natur und in allen Verhältnissen müsse eingewohnt und dadurch frei erscheinen« (Hegel 1835: 327). Zu Hegel als Kulturphilosoph vgl. Kittler (2000: 94–108); für eine verwandte Auffassung von Kultur als »sekundäre Heimat« auch Müller-Funk (2006: 25).

21 Zum prägenden Einfluss des Neukantianismus auf Cassirer siehe Paetzold (1998) und Ferrari (2002).

22 Vgl. zu dieser Lesart Dominic Kaegi (1995), der sich gegen die einseitig ›konstruktivistische‹ Interpretation Cassirers durch Nelson Goodman (1978) wendet: »Man wird Cassirer nicht gerecht, solange man seine Analysen der Sprache, des Mythos und der Wissenschaft einseitig als Plädoyer für einen Weltenpluralismus im Sinne der ›Universalität des Symbolischen‹ liest. Das Innovative der *Philosophie der symbolischen Formen* ist nicht der Pluralismus möglicher Welten, den die Neu- und andere Kantianer in einer heute antiquierten, typologischen Terminologie vor Cassirer vertreten haben. Das Innovative ist die Anbindung möglicher Welten an die eine wirkliche Welt der Wahrnehmung und damit die Vermittlung ›konstruktivistischer‹

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Konstruktionen, sondern ist das Resultat einer »Gestaltung des sinnlichen Materials« (ebd.: 21). Symbolische Formen sind *Umformungen* von Sinneseindrücken in menschliche Ausdrucksformen, die eine »Wechselbeziehung« zwischen »dem Sinnlichen und Geistigen« stiften, so dass deren »Gegensatz kein unvermittelter und ausschließender mehr« ist (ebd.: 19).

Als zentraler Terminus dient Cassirer in diesem Zusammenhang der Begriff der »symbolischen Prägnanz« (Cassirer 1929: 235). Das Symbol spitzt die Formen und Strukturen der wahrgenommenen Wirklichkeit zu, verdichtet sie zu Schemata (vgl. Cassirer 1925: 102) und verhilft ihnen auf diese Weise zu Klarheit und Prägnanz, das heißt zu »geistiger ›Artikulation‹« (Cassirer 1929: 235). In diesem Sinne ist das Symbol eine formtreibende Kraft, die einerseits »über die bloße Passivität des Sinnlichen hinaus« (Cassirer 1923: 20) geht, indem es die Welt der Sinneseindrücke nicht nur passiv abbildet, sondern aktiv transformiert; andererseits aber gründet es in letzter Instanz doch auf den durch die äußere Welt angestoßenen Sinneseindrücken.

Dass das Symbol »im Sinnlichen wurzelt« (ebd.), verdeutlicht Cassirer vor allem im folgenden Zitat, das vielleicht als einer der Schlüsselsätze seiner Philosophie angesehen werden kann. In ihm zeigt sich das Symbol bzw. die Kultur als *Verwandlung von Eindruck in Ausdruck*:

> »Die verschiedenen Erzeugnisse der geistigen Kultur […] werden so, bei all ihrer inneren Verschiedenheit, zu Gliedern eines einzigen großen Problemzusammenhangs, – zu mannigfachen Ansätzen, die alle auf das eine Ziel bezogen sind, die passive Welt der bloßen *Eindrücke*, in denen der Geist zunächst befangen scheint, zu einer Welt des reinen geistigen *Ausdrucks* umzubilden.« (Ebd.: 12; vgl. Cassirer 1925: 39)

Zwischen dem »›Innen‹ und ›Außen‹«, so führt Cassirer (1925: 31) an anderer Stelle weiter aus, bildet sich »ein neues mittleres Reich«, das jedoch weder ganz der einen noch ganz der anderen Seite zuzuschlagen ist. Auch in dieser Hinsicht ist das Reich der Symbole eine Zwischenwelt: das Resultat einer aktiven Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit im Spannungsfeld von Natur und Kultur, Eindruck und Ausdruck.

Das Symbol ist also ein Werkzeug des Geistes in der Auseinandersetzung mit Wirklichkeit. Als »Ordnungsform« (ebd.: 44) selektiert es aus dem »Chaos der Eindrücke« (ebd.: 39), führt Unterscheidungen ein und markiert Trennungen. Es ordnet die Wirklichkeit und stiftet Halt im vorüberziehenden Strom der Wahrnehmungen. Insofern beruht der Symbolprozess für Cassirer

> Avancen, denen man sich schwer entziehen, mit ›lebensweltlichen‹ Intuitionen, die man schwer preisgeben kann.« (Kaegi 1995: 74).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »auf einem fortschreitenden Akt der *Sonderung* der Erfahrungselemente, auf einer kritischen Arbeit des Geistes [...], in welcher mehr und mehr das ›Akzidentelle‹ [sic!] gegen das ›Wesentliche‹, das Veränderliche gegen das Bleibende, das Zufällige gegen das Notwendige sich abscheidet« (ebd.: 45).

Der durch die Symbole errungene Ordnungsgewinn bleibt nicht auf einzelne Eindrücke bzw. Ausdrücke beschränkt. Es ist ein komplettes »›Symbolnetz‹ oder Symbolsystem« (Cassirer 1944: 49), das der Mensch über die Wirklichkeit legt und mit dessen Hilfe er dieser Wirklichkeit intelligible, menschengemäße Gestalt verleiht. Mit zunehmender Ausbildung immer komplexerer symbolischer Formen entsteht schließlich ein umfassendes »Weltbild« (Cassirer 1925: 39), das mehr und mehr an die Stelle des rohen ›Absolutismus der Wirklichkeit‹ tritt, wie Blumenberg ihn genannt hatte. Durch das Symbol wird die Welt in ein *Bild der Welt* verwandelt; als Bild wird sie begreifbar und handhabbar.

Wo dieses symbolische Bild der Welt tatsächlich die Form eines äußeren Bildes annimmt, sich also ›entäußert‹ und ›vergegenständlicht‹, betreten wir das Feld der Kunst, die Cassirer als eine der fünf großen symbolischen Formen der Menschheit neben Sprache, Mythos, Wissenschaft und Religion beschreibt.[23] In ihm transformiert sich das innere Symbol in ein materielles, handgreifliches Gebilde. Dadurch potenziert sich die symbolische Prägnanz, weil das Symbol auf diese Weise nicht mehr nur einen inneren, sondern auch einen äußeren Haltepunkt des menschlichen Weltverhältnisses bildet. So ermöglicht es das »Festhalten« (Cassirer 1923: 22) der Symbole über die »Dauer« (ebd.) hinweg, ist also »Erinnerungskunst« (ebd.: 23), die uns eben aufgrund ihrer auf Dauer gestellten Gegenwärtigkeit zum vertieften Verstehen einlädt (vgl. ebd.).

Vor allem aber betont Cassirer den *Distanzgewinn*, der mit der künstlerischen Vergegenständlichung einhergeht. Durch die »Gegenüberstellung« (Cassirer 1931: 181) im Kunstwerk wird die Welt zuallererst auf Abstand gebracht: »Denn als Inhalt der künstlerischen Darstellung ist das Objekt in eine neue Distanz, in eine Ferne vom Ich gerückt« (ebd.). Ging

23 Leider fehlt eine umfassende Darstellung der symbolischen Form der Kunst, wie Cassirer sie in den drei Bänden seines Werks zur Sprache, zum Mythos und zur Erkenntnis bzw. Wissenschaft vorgelegt hat. Für nachträgliche Zusammenführungen der verstreuten Aussagen zur Kunst siehe aber Nutz (1979), Graeser (1994: 86–99), van Heusden (2003) und Recki (2004: 109–125). Zur bildtheoretischen Weiterführung von Cassirer vgl. außerdem Susanne K. Langers *Philosophie auf neuem Wege* (1942), an die Roswitha Breckners Studie zur *Sozialität des Bildes* (2010) anschließt, sowie Sauer (2010) und Krois (2011). In der Kunstwissenschaft knüpfte u. a. Erwin Panofsky – etwa in *Perspektive als symbolische Form* (1927) – an Cassirer an; in der Kunstsoziologie u.a. Hans Peter Thurn (1973: 69–72).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schon die symbolische Tätigkeit als solche mit einer Emanzipation des Menschen von der unmittelbaren Wirklichkeit her, so wird diese Distanzierung im materiellen Kunstwerk noch einmal auf die Spitze getrieben.

Arnold Gehlen hat für diesen Distanzierungsgewinn der Kunst den Begriff der »Außenweltstabilisierung« (Gehlen 1956: 54–59, vgl. 1960b: 24) geprägt. Die bildliche Darstellung ermöglicht die »Ablösung der vergänglichen Außenweltdaten vom Vorfindbaren, von der Zufälligkeit des Vorhandenseins« (Gehlen 1956: 55). Sie befreit den Menschen aus der »Irrationalität der Raumzeitstelle« (ebd.), also aus der unmittelbaren Fremdbestimmung des Erlebens durch die Ereignisse der Außenwelt. So führt er am Beispiel der steinzeitlichen Höhlenbilder aus:

> »Die ungeheuere Ausdruckskraft der jungpaläolithischen Höhlenbilder liegt daran, daß man spürt, daß eine Konzeption der Welt darin liegt, einer Welt, die mit keinen anderen Mitteln zu veranlassen war, sich selbst zu stellen. Darin liegt die gewaltige Überlegenheit der Darstellung über den Begriff: die erstere handelt vom Sosein des Gegenstandes her und stellt es wirklich auf Dauer, und in diesem Handeln wird die Stabilität der Welt selbst ins Bewußtsein gehoben. Der Begriff dagegen ›meint‹ nur etwas und verfliegt, wenn er nicht durch Außenstützung am Leben gehalten wird.« (Ebd.: 56)

Das materielle Bild antwortet auf das »tiefe Bedürfnis der Menschen nach Stabilität der Welt« (ebd.). Darin liegt für Gehlen eine »der anthropologischen Wurzeln der Kunst« (ebd.) überhaupt. Bereits die Einbildungskraft bzw. Phantasie als solche – also das Symbol im Sinne Cassirers – sei zwar ein erster Schritt in Richtung einer solchen Ablösung des Geistes aus dem unmittelbaren Lebenszusammenhang (vgl. Gehlen 1940: 316–326). Erst im äußeren, materiellen Bild aber werde dieses »›Entrücktwerden des Lebensprozesses von dem räumlich-zeitlichen Standort‹«, wie Gehlen (ebd.: 317) die Wahrnehmungslehre Melchior Palágyis zitiert, zu einer »vor Augen stehenden Wirklichkeit« und damit »deutlich und faßlich« (ebd.: 326). Daraus ergibt sich für Gehlen die besondere Leistung der *bildenden* Kunst gegenüber anderen Kunstformen:

> »Von allen Künsten ist nur die bildende Kunst imstande, das Bewußtsein des Menschen geradezu zu komplettieren, denn weil das Bild die Unbestimmtheit des Irgendwann und lrgendwo in das offensichtliche Jetzt und Hier verfestigt, vermag es das vor Augen zu halten, was als immer Geltendes und Allgegenwärtiges der Gedanke allein nur mühsam halten kann und verlieren könnte.« (Gehlen 1960b: 22)

Am Beispiel der Sprache thematisiert Gehlen noch einen weiteren Gewinn der Entäußerung für den menschlichen Geist: die Möglichkeit der *Zurückempfindung* der eigenen Symboltätigkeit durch das Subjekt (vgl.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gehlen 1940: 49 f.). Das Hören der durch den eigenen Mund gesprochenen Worte, so Gehlen, verschafft dem Sprechenden einen ›Aha-Effekt‹, in dessen Zuge die eigene Sprachtätigkeit bewusst erlebbar wird. Die sprachliche »Artikulationsbewegung klingt aus der Welt zurück an das Ohr« und wird »zurückempfunden« (ebd.: 49). Auf diese Weise kann der Sprechende das eigene Sprechen als solches wahrnehmen und sich selbst als Subjekt der Sprache reflektieren.

Dieser Prozess der Zurückempfindung lässt sich auch auf das Bild übertragen: Durch die Vergegenständlichung im äußeren Bild wird das Symbol zu einem Medium nicht nur der Verarbeitung von Wirklichkeit, sondern auch zu einem *Selbstreflexionsmedium*, das als Spiegel der menschlichen Symboltätigkeit fungiert und dadurch zur Selbsterkenntnis des Menschen beiträgt. Es wird gewissermaßen zu einem Symbol zweiter Ordnung. So heißt es bereits bei Cassirer über die »Grundrichtung des Ästhetischen«, dass in der Kunst das Bild für den Menschen »zum reinen Ausdruck der eigenen schöpferischen Kraft geworden« (Cassirer 1925: 311) sei. Dabei rückt Cassirer nicht nur diese gleichsam ›narzisstische‹ Seite der Rückwirkung des Kunstwerks auf das Subjekt in den Blick, sondern auch seine Rückwirkungen auf die Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit. Denn die Welt gelangt im Kunstwerk nicht nur zur Darstellung, sie wird – darin liegt ja die Pointe von Cassirers Symbolbegriff – auch *transformiert*. Das Kunstwerk erlaubt, verschiedene Symbolisierungen – also verschiedene Sichtweisen auf die Welt – auszuprobieren und im »Spielraum« (Cassirer 1944: 234) der Phantasie exemplarisch durchzuexerzieren. Wie nämlich »die Ansichten der Dinge […] zahllos« (ebd.: 222) sind, so sind es auch die Kunstwerke, die jeweils eine dieser Ansichten aktualisieren und durchspielen. Die Kunst ermöglicht es dem Menschen, *experimentell* zu werden und gerade im Medium des Unwirklichen die Wirklichkeit zu erkunden. Die hierbei gemachten Erkundungen können, so Cassirer, unsere Sicht auf die Wirklichkeit dauerhaft verändern:

> »Ist uns die Wirklichkeit einmal auf diese besondere Weise enthüllt worden, so nehmen wir sie auch weiterhin in dieser Gestalt wahr.« (Ebd.: 225)

So wirken die zunächst als symbolische Ausdrücke produzierten Bilder ihrerseits als Eindrücke auf ihre Produzenten zurück und prägen deren Bild der Welt. »Wir leben in Bildern und verstehen die Welt in Bildern«, schreibt Hans Beltings in seiner *Bild-Anthropologie* (2001: 11) ganz im Sinne Cassirers.[24] In seiner Studie zur Erfindung der Zentralperspektive heißt es auch:

24 Ganz ähnlich formuliert bereits Cassirer (1944: 50), der dabei nicht zuletzt die *labyrinthische* Seite dieser Zwischenschaltung der Bilder zwischen

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Was Kulturen aber mit Bildern machen und wie sie die Welt in Bilder fassen, führt ins Zentrum ihrer Denkweise.« (Belting 2008: 23)

Das meint noch mehr als eine bloße Zurückwirkung der Bilder, sondern verortet sie am Grund unserer Wirklichkeitswahrnehmung – und schlägt so die Brücke von der ›Philosophie der symbolischen Formen‹ zur soziologischen Theorie des ›gesellschaftlichen Imaginären‹, in der es ebenfalls um diesen symbolischen bzw. imaginären Grund des menschlichen Weltverhältnisses geht.

2.2.2 *Kollektive Imaginationen: Cornelius Castoriadis*

Mit Cassirer und Gehlen wurde die menschliche Symbol- bzw. Imaginationstätigkeit vor allem von ihrer universalen Seite her beleuchtet – als Teil der anthropologischen Grundausstattung des Menschen. Die Verbildlichungsarbeit der Kultur, so zeigte sich aus dieser Perspektive, wird von Mechanismen bestimmt, die in allen Gesellschaften im Kern identisch sind, weil keine von ihnen ohne ideelle Verdopplung der Wirklichkeit, ohne Verwandlung von Eindruck in Ausdruck und ohne Außenweltstabilisierung auskommt, um ihr Verhältnis zur Wirklichkeit zu organisieren. Selbst noch die ganz wenigen ›bildlosen‹ Gesellschaften, in denen die menschliche Bildkraft nicht in die Produktion äußerer Bilder einmündet, entwickeln Wege, um ihren Imaginationen Ausdruck zu verleihen (vgl. Kramer 2001). Und doch sind die Inhalte und Formen der Bilder nicht überall gleich. Offensichtlich ist die universale Bildkraft des

> Mensch und Wirklichkeit in den Blick rückt: »Der Mensch kann der Wirklichkeit nicht mehr unmittelbar gegenübertreten; er kann sie nicht mehr als direktes Gegenüber betrachten. Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wie die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt. Statt mit den Dingen hat es der Mensch nun gleichsam mit sich selbst zu tun. So sehr hat er sich mit sprachlichen Formen, künstlerischen Bildern, mythischen Symbolen oder religiösen Riten umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit schöbe.« Von diesem Befund aus führt ein direkter Weg zu den Bild-, Medien- und Simulationstheorien eines Günter Anders (1956), Jean Baudrillard (1978) oder Vilém Flusser (1983), die ebenfalls auf diese Verselbständigungstendenz der Bilder abheben: »Bilder sind Vermittlungen zwischen der Welt und dem Menschen. Der Mensch ›ek-sistiert‹, das heißt die Welt ist ihm unmittelbar nicht zugänglich, so daß Bilder sie ihm vorstellbar machen sollen. Doch sobald sie dies tun, stellen sie sich zwischen die Welt und den Menschen. Sie sollen Landkarten sein und werden zu Wandschirmen: Statt die Welt vorzustellen, verstellen sie sie, bis der Mensch schließlich in Funktion der von ihm geschaffenen Bilder zu leben beginnt.« (Flusser 1983: 9).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Menschen nur eine Art Werkzeugkasten, dessen Instrumente auf jeweils unterschiedliche Situationen angewandt werden und entsprechend unterschiedliche Bilder hervorbringen.

So führt der Begriff der Verbildlichungsarbeit, will man ihn im engeren Sinne soziologisch wenden und auf konkrete Gesellschaften beziehen, in die Theorie des ›gesellschaftlichen Imaginären‹ hinein, die der französische Sozialphilosoph Cornelius Castoriadis in seinem Hauptwerk *Gesellschaft als imaginäre Institution* (1975) entwickelt hat.[25] Der Begriff des ›Imaginären‹ ist dabei zunächst als Synonym zu demjenigen des Symbols bei Cassirer zu verstehen. Beide heben auf mentale Vorstellungen ab, ganz gleich ob diese in sprachlicher oder bildlicher Gestalt vorliegen.[26] Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Theorien liegt in einem anderen Punkt: nämlich darin, dass Castoriadis die menschliche Einbildungskraft wesentlich stärker als kollektive Tätigkeit spezifischer historischer Gesellschaften im Unterschied zu anderen Gesellschaften begreift. Das Adjektiv ›gesellschaftlich‹ in seinem Schlüsselbegriff der »gesellschaftlichen imaginären Bedeutungen« (Castoriadis 1975: 233–250, im Original: »significations imaginaires sociales«) ist darum von zentraler Bedeutung. Das ›gesellschaftliche Imaginäre‹ ist für Castoriadis das Bindemittel, das Gesellschaften als je spezifische Kollektive im Innersten zusammenhält und ihnen ihre jeweils eigene »Kohärenz« (ebd.: 79) verleiht.

Für eine Kulturtheorie der Bilder verdienen vor allem zwei Aspekte an Castoriadis' Theorie des gesellschaftlichen Imaginären besondere Aufmerksamkeit: die fundierende, konstitutive Rolle der imaginären Bedeutungen für das gesellschaftliche Leben und ihr kollektiver Charakter. Der erste Aspekt – die fundierende Rolle der imaginären Bedeutungen für das gesellschaftliche Leben – verweist zunächst auf die Tradition Emile Durkheims und seiner Theorie der »Kollektivvorstellungen« bzw. des »Kollektivbewußtseins« als Inbegriff für die »Vorstellung[en] der Gesellschaft

25 Zur Theorie des Imaginären bei Castoriadis vgl. u. a. Joas (1989), Tappenbeck (1999: 83–86), Gamm (2001), Elliott (2002), Lüdemann (2004: 47–61), Hetzel (2007), Gertenbach (2011), Pechriggl (2011) und Condoleo (2015: 55–112); im Vergleich mit Lacan und Habermas auch Whitebook (1995: 163–215). Eine alternative, aber in vielen Punkten ähnliche Theorie des gesellschaftlichen Imaginären findet sich bei Charles Taylor (2004).

26 So unterscheidet Castoriadis die beiden Begriffe nicht etwa als zwei unterschiedliche Denkformen voneinander, sondern fasst sie eher als unterschiedliche Aggregatzustände auf. Das Symbolische ist für ihn die Gestalt gewordene, zum gesellschaftlichen System geronnene Imagination, wie sie sich insbesondere in Institutionen, aber beispielsweise auch in einer Fahne als Symbol der ›Nation‹ verkörpert (vgl. Castoriadis 1975: 199–226, hier: 224). Siehe zur Begriffsklärung auch Condoleo (2015: 57–61) sowie zur Abgrenzung gegenüber der Lacan'schen Begriffsverwendung ebd.: 92–100.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

über sich selbst und ihre Umwelt« (Durkheim 1895: 94).[27] Wo Durkheim die kollektiven Vorstellungen jedoch tendenziell als bloße Reflexe des sozialen Zusammenlebens und der sozialen Versammlung auffasst (vgl. Durkheim 1912: 564 f.), da gewinnen sie bei Castoriadis ein Eigenleben gegenüber dem Sozialen. Sie spiegeln das soziale Leben nicht nur passiv wider bzw. ›transfigurieren‹, also ›verklären‹ es, wie es bei Durkheim (vgl. ebd.: 468) in Bezug auf die religiösen Vorstellungen heißt, sondern gestalten es aktiv mit. So charakterisiert Castoriadis das Imaginäre als »Antwort« auf bestimmte »Grundfragen« des gesellschaftlichen Zusammenlebens:

> »Jede bisherige Gesellschaft hat versucht, sich einige Grundfragen zu beantworten: Wer sind wir, als Gemeinschaft? Was sind wir, die einen für die anderen? Wo und worin sind wir? Was wollen wir, was begehren wir, was fehlt uns? […] Die Rolle der imaginären Bedeutungen liegt darin, eine Antwort auf solche Fragen zu liefern« (Castoriadis 1975: 252).

Als Beispiel für eine solche – nicht etwa nur theoretische, sondern auch *praktische* – Antwort führt Castoriadis die Idee der Demokratie an, wie sie in der griechischen Polis zum ersten Mal aufkam (vgl. ebd.: 221). Das demokratische Imaginäre der Polis ist die Antwort der griechischen Bürger auf die Frage nach dem ›guten‹ Zusammenleben. Zugleich stiftet es ein gemeinsames Sinnbild, dem sich alle Bürger freiwillig unterwerfen, sobald sie ihre Probleme auf demokratischem Wege, das heißt im Medium »vernünftiger Rede« (ebd.), zu lösen versuchen.

Dabei müssen die Fragen nicht explizit gestellt oder gar sprachlich formuliert sein, bevor Antworten auf sie gefunden werden können. Es genügt, dass sie »unausdrücklich« (ebd.) im Raum stehen. Auch die Antworten selbst müssen nicht als solche bewusst sein, ja sie brauchen noch nicht einmal als Vorstellungen im engeren Sinne existieren. Sie können sich implizit in Praktiken, Artefakten und Institutionen verkörpern, wie Castoriadis am Beispiel der kapitalistischen Produktionsverhältnisse ausführt:

> »In gewissem Sinne *sind* die Werkzeuge und Instrumente einer Gesellschaft Bedeutungen; sie *sind* die ›Materialisierung‹ der imaginären Bedeutungen der betreffenden Gesellschaft […]. Ein Fließband, eine Montagekette *ist* eine ›Materialisierung‹ einer Masse zentraler imaginärer Bedeutungen im Kapitalismus – und kann nichts anderes sein.« (Ebd.: 590 f.)

Das Thema der kapitalistischen Institutionen deutet bereits an, warum der politische Revolutionär Castoriadis bei Durkheims Theorie der

27 Vgl. ähnlich Durkheim (1893: 128 f., 1898 und 1912: 564–567); weiterführend zu Durkheims Theorie der kollektiven Vorstellungen auch Bloor (1997), Tappenbeck (1999: 54–82), Némedi (2000) und Delitz (2013: 177–195).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kollektivvorstellungen als bloßer Widerspiegelung des Sozialen nicht stehenbleiben will, sondern die aktive und schöpferische Dimension des Imaginären betont.[28] Denn das kapitalistische Imaginäre, so die politische Pointe seiner Analyse, ist nicht die einzig mögliche Art und Weise, gesellschaftliches Zusammenleben zu imaginieren und gemäß dieser Imagination zu organisieren. Gesellschaft lässt sich auch anders imaginieren; und einzig darum, weil der imaginäre Spiegel der Gesellschaft auch *irreale* Bilder zu zeigen vermag, sind gesellschaftliche Veränderungen, geschweige denn Umwälzungen, denkbar und möglich. Jede gesellschaftliche Innovation, jeder politische Wandel beruht in diesem Sinne auf einem Einbruch des Irrealen – des ›Noch-nicht-Seienden‹, wie man mit Ernst Blochs Theorie der Utopie auch sagen könnte (vgl. 3.3.2) – in die bestehende Gesellschaft. In dieser utopischen Offenheit sieht Castoriadis das wesentliche Seinsmerkmal der Gesellschaft:

> »Die fortwährende Selbstveränderung der Gesellschaft macht ihr Sein aus, das sich in der Setzung relativ fester und dauerhafter Formen/Gestalten, aber auch in deren Aufbrechen äußert – ein Aufbrechen, das freilich immer nur Setzung/Schöpfung anderer Formen/Gestalten sein kann.« (Ebd.: 607)

Gegen jedweden, vor allem aber gegen den marxistischen Determinismus gerichtet, betont Castoriadis die Freiheiten und Spielräume des Antwortens gegenüber den Fragen, der Problemlösungen gegenüber den Problemen. Nicht nur kann der Mensch »in neuen Situationen neuartige Antworten geben«, sondern er vermag darüber hinaus auch »neue Antworten auf *›dieselben‹* Situationen zu geben oder neue Situationen zu schaffen« (ebd.: 77). Die imaginären Bedeutungen, so postuliert Castoriadis gegen Marx, sind eine »wesentlich *indeterminierte* Schöpfung« (ebd.: 12). Als Grund und nicht etwa als Effekt der gesellschaftlichen Ordnung und des geschichtlichen Prozesses ist das Imaginäre für ihn nicht weiter ableitbar.

> »Die gesellschaftlichen imaginären Bedeutungen stellen uns vor eine erste, ursprüngliche und irreduzible Seinsart, die wir […] von ihr selbst ausgehend zu denken haben« (ebd.: 595).

Auch insofern ist das Imaginäre für Castoriadis keine bloße Widerspiegelung des Sozialen, kein von der Basis her determinierter Überbau,

28 Castoriadis hatte 1949 die in der französischen radikalen Linken einflussreiche Gruppe *Socialisme ou barbarie* gegründet; vgl. hierzu Wolf (1998) und Gabler (2009). Allgemein zu den politischen Hintergründen von Castoriadis' Denken als »Marxian Legacy« siehe Howard (1977); dazu auch Honneth (1985).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern eine autonome, eigenständige und eigendynamische Instanz. Es ist, so lautet die griffigste Definition, die Castoriadis von seinem Leitbegriff gibt, die »elementare und *nicht weiter zurückführbare* Fähigkeit, ein Bild hervorzurufen« (ebd.: 218, Hervorh. S. S.). Daraus folgt, dass die Bilder des Imaginären für Castoriadis keine außer ihnen liegende Wirklichkeit repräsentieren, sondern nur auf sich selbst verweisen: »Das Imaginäre, von dem ich spreche, ist kein Bild *von*.« (Ebd.: 12)

Mit bemerkenswerter Klarheit scheut Castoriadis nicht davor zurück, die letzte Konsequenz seines Ansatzes offen auszusprechen. Das Imaginäre, schreibt er, schöpft seine Bedeutungen und Objekte »*ex nihilo*« (ebd.: 591), das heißt aus dem Nichts. *Ex nihilo* aber schöpft normalerweise nur Gott, und so ist es wohl kein Zufall, wenn Castoriadis gerade die Vorstellung ›Gott‹ als Beispiel für den irreduziblen Charakter der imaginären Schöpfung anführt: »*Gott* ist keine ›an etwas gebundene‹ Bedeutung; an welches Etwas sollte er gebunden sein?« (Ebd.) Zwar mag die historische ›Erfindung‹ der Religion durchaus mit einer Wirklichkeit in Verbindung stehen, auf die sie antwortet; aber der *Übergang* von der empirisch gegebenen Welt in die zweite, unsichtbare Welt der Götter bleibt in letzter Konsequenz ebenso rätselhaft wie die Einsetzung der imaginären Welt überhaupt. Es ist für Castoriadis der radikale Sprung in eine »andere Seinsart« (ebd.: 580), der hier vollzogen wird.

Je ›bodenloser‹ Castoriadis den Prozess der Bildschöpfung allerdings denkt, desto metaphysischer, ja mystischer erscheint seine Theorie.[29] Die Psychoanalyse wird später eine überzeugendere Theorie der ›Bildschöpfung‹ bereitstellen, die sich dort als *psychischer Transformationsprozess* erweist, der nicht aus dem Nichts erfolgt, sondern von bereits existierenden Bildern ausgeht, die schöpferisch verwandelt werden (vgl. 3.1.2). Unproblematisch und umso wichtiger ist hingegen die generelle Stoßrichtung von Castoriadis' Beharren auf der schöpferischen, die Gesellschaft verändernden Kraft der Bilder. Denn auch ohne die These einer Schöpfung aus dem Nichts kommt mit den imaginären Bedeutungen ein Moment der Dynamik und Offenheit von Gesellschaft ins Spiel, die sich mit deterministischen Gesellschaftstheorien nicht denken lässt. So

29 Zu Castoriadis' Denken als »Philosophie der absoluten Schöpfung« vgl. Vajda (1983); zur Kritik daran u.a. Habermas (1985: 385 f.), Honneth (1985: 821) und Stavrakakis (2007: 41–48). Castoriadis selbst relativiert seine Aussagen zur Schöpfung ›ex nihilo‹ an einer anderen Stelle des Buches implizit durch die Einführung des Freud'schen Konzepts der »Anlehnung« (Castoriadis 1975: 481–483, 579), wonach die Triebphantasien des Subjekts an das Reale des Körpers, etwa die physische Erfahrung von Mund und Brust, ›angelehnt‹ sind (vgl. ebd.: 481). Den Widerspruch der beiden Aussagen lässt er jedoch unaufgelöst, zumal die Aussagen zur Schöpfung aus dem Nichts *später* im Buch erfolgen, also nachdem das Anlehnungskonzept bereits eingeführt wurde.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

bildet das Imaginäre die produktive, innovative und letztlich auch die *politische* Kraft im gesellschaftlichen Leben, wie Castoriadis auf den letzten Seiten seines Werkes andeutet. Es ist ein nie versiegender, »unerschöpflicher Vorrat an Andersheit« (ebd.: 605, vgl. 603), ein lebendiger Springquell neuer Ideen und Vorstellungen, der durch die imaginären Bedeutungen in die Gesellschaft eingeführt wird und sie als »ständige Selbstveränderung« (ebd.: 607) in Gang hält. Im unablässigen Schöpfen, »Aufbrechen« (ebd.), Zertrümmern und Neuschöpfen von Bildern liegt für Castoriadis die eigentliche Triebkraft des gesellschaftlichen Lebens.

Als elementare Form gesellschaftlicher Selbstbezugnahme und Selbstveränderung stellen die imaginären Bedeutungen demnach kein bloßes Beiwerk des sozialen Zusammenlebens dar oder gar den bloß nachträglichen Effekt eines ihnen vorgängigen Vergesellschaftungsprozesses. Das Imaginäre ist selbst eine konstitutive Bedingung jedweder Vergesellschaftung. Es stellt eine »Grundkategorie des Sozialen« (Gertenbach 2011: 285) auch in jenem Sinne dar, dass das Soziale auf das Imaginäre *gegründet* ist. Keine Gesellschaft kommt ohne imaginäre Bilder bzw. Symbole aus, in denen sie sich wiedererkennt oder wiederzuerkennen meint und um die herum sie sich organisiert.[30] Denn die kollektiven Vorstellungen sind nicht nur innere Bilder, sondern stiften auch kollektive Handlungsräume.[31] Nicht zuletzt das von Castoriadis angeführte Beispiel des ›demokratischen Imaginären‹ in der griechischen Polis verdeutlicht diese handlungseröffnende und Kollektivität stiftende Leistung des Imaginären. Im ›Bild‹ der Demokratie kommen Menschen ganz real auf öffentlichen Plätzen zusammen, um miteinander zu debattieren und ihr Zusammenleben zu gestalten.

Nicht nur die sozialen Beziehungen im engeren Sinne, auch das Verhältnis zur äußeren Natur ist für Castoriadis, wie schon für Weber und

30 Vgl. hierzu auch den ähnlich gelagerten, jedoch weniger konstitutiv gedachten Begriff der gesellschaftlichen »Selbstbeschreibung« bei Niklas Luhmann (1997: 866–1149; dazu Stäheli 2000: 184–223) oder – kultursemiotisch statt systemtheoretisch – bei Juri Lotman (1990: 170). Eine systemtheoretische Analyse *visueller* Selbstbeschreibungen am Beispiel von Werbebildern aus der Finanzökonomie findet sich bei Stäheli (2007).

31 Vgl. zu dieser Dimension des Imaginären bzw. der ›Kollektivsymbole‹ als *Handlungsraum* auch die Ausführungen bei Hans-Georg Soeffner (2004: 56) aus Sicht des Symbolischen Interaktionismus und der Sozialphänomenologie: »Die Leistung der Zeichen und Zeichensysteme besteht […] darin, Gemeinschaftshandeln zu ermöglichen, kollektives Wissen zu speichern, zu tradieren und zu sichern. Zeichen, Zeichensysteme und Symbole bilden nicht nur Brücken zwischen den Individuen, Gruppen und Kollektiven: sie sind Organisations- und Bauelemente der Intersubjektivität; sie konstituieren die Formen, in denen sich das Gesellschaftliche äußert; ihr ›Sinn‹ besteht primär in der Konstitution und Sicherung von Intersubjektivität – sie sind die sichtbare Intersubjektivität unabhängig von ihrem sogenannten Inhalt.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Cassirer, durch die Welt der Bedeutungen vermittelt. Im Medium des Imaginären schafft eine Gesellschaft sich »ein Bild von der natürlichen Welt, ein Bild des Universums, in dem sie lebt, indem sie ihm jeweils einen Gesamtsinn zu unterlegen sucht« (Castoriadis 1975: 255). Die gesellschaftlichen imaginären Bedeutungen begründen nicht nur die gesellschaftlichen Verhältnisse, sie sind der Nabel des menschlichen Weltverhältnisses überhaupt. »Was wir ›Realität‹ und ›Rationalität‹ nennen, verdankt sich überhaupt erst ihnen.« (Ebd.: 12) Schlechthin nichts kann »für die Gesellschaft existieren, das nicht mit der Welt der Bedeutungen in Beziehung steht« (ebd.: 588). Selbst vor den individuellen Selbstwahrnehmungen der einzelnen Gesellschaftsmitglieder macht der Einfluss des gesellschaftlichen Imaginären nicht Halt: »Das Subjekt wird von einem Imaginären beherrscht, das ihm realer dünkt als das Reale« (ebd.: 175), beschreibt Castoriadis die »Heteronomie« (ebd.) des Einzelnen durch das gesellschaftliche Imaginäre.

Es ist ein radikaler Perspektivenwechsel, den Castoriadis mit seinem Denkansatz vollzieht. War der Begriff des Imaginären bzw. der Einbildungskraft in der philosophischen Tradition zunächst als individuelles Vermögen konzipiert, das heißt als psychische Fähigkeit eines Subjekts, mentale Vorstellungen bzw. innere Bilder zu erzeugen, begreift Castoriadis das Imaginäre als Vermögen ganzer Kollektive. Darin liegt die zweite Pointe seiner Theorie: Die gesellschaftlichen imaginären Bedeutungen sind nicht auf individuelle Vorstellungen zurückführbar, sondern stellen eine eigene, kollektive Seinsform dar.

> »Damit es gesellschaftliche imaginäre Bedeutungen gibt, bedarf es kollektiv verfügbarer Signifikanten und vor allem Signifikate, die nicht in derselben Weise existieren wie individuelle Signifikate« (ebd.: 249).

Worauf diese kollektive Seinsform des Imaginären genau beruht und wie sie generiert wird – offenkundig handelt es sich ja um ein höchst erklärungsbedürftiges Emergenzphänomen –, lässt Castoriadis allerdings im Unklaren. Auf die offenkundige Tatsache, dass Gesellschaften nicht in derselben Weise imaginieren können wie psychische Subjekte, geht er nicht weiter ein – und noch weniger auf die Folgen, die sich aus dieser Tatsache für eine Theorie des gesellschaftlichen Imaginären ergeben.[32]

32 Zu dieser Kritik an Castoriadis vgl. auch Lüdemann (2004: 61) sowie Habermas (1985: 387), der das grundsätzliche Fehlen einer »Figur für die Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft« bei Castoriadis konstatiert, sowie die kritischen Ausführungen bei Tappenbeck (1999: 86): »Ein zentraler Erklärungsschritt fehlt allerdings in dieser Theorie der imaginären Institution der Gesellschaft: Castoriadis zeigt nicht, wie aus den einsamen Einfällen individueller Subjekte soziale Realität wird, wie sich also einige Imaginationen – gegen andere – sozial durchsetzen und zu gesellschaftlichen Institutionen

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geradewegs wie eine Verkehrung der tatsächlichen Verhältnisse erscheint es vor diesem Hintergrund, wenn Castoriadis in der soeben zitierten Passage die »Signifikate« gegenüber den »Signifikanten« privilegiert, also also die immateriellen Bedeutungen gegenüber den materiellen Bedeutungsträgern, um die Existenz des gesellschaftlichen Imaginären zu erklären. So bleibt die zentrale Frage am Ende unbeantwortet: Wer imaginiert, wenn Gesellschaft imaginiert – wenn nicht ihre einzelnen Mitglieder? Oder anders gefragt: Wie werden individuelle Imaginationen kollektiv?

2.2.3 Imaginationskollektivierung: Eine materialistische Theorie des Imaginären

Immerhin einen vagen Hinweis zur Beantwortung dieser Frage liefert Castoriadis im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Institutionen, wenn er diese als »Materialisierung« (1975: 591) von imaginären Bedeutungen beschreibt.[33] Es sind, so könnte man diesen Gedanken weiterführen, die Materialisierungen der imaginären Bedeutungen, auf welchen die gesellschaftliche Seinsform des Imaginären beruht. Denn einzig in materieller Form können Imaginationen gesellschaftlich geteilt werden und kollektiven Charakter annehmen. Nur über den Weg der materiellen Dinge lässt sich die Kette rekonstruieren, die von den Imaginationsproduzenten – die eben doch nur einzelne Produzenten sein können, weil Gesellschaften keine psychischen Systeme sind – zu den gesellschaftlichen imaginären Bedeutungen führt.

In dieser Kette aber gewinnen die äußeren Bilder, über die Castoriadis im ganzen Buch kein Wort verliert, eine Schlüsselfunktion. In ihnen liegt die Lösung für das Rätsel verborgen, das die überindividuelle Existenz der imaginären Bedeutungen aufgibt. Imaginationen sind nicht immer schon kollektiv, aber sie können *kollektiviert* werden, wenn sie sich als materielle, das heißt als überindividuell erfahrbare Bilder in den Gesellschaftsraum hinein ausbreiten. Das Imaginäre beginnt als individuelle Imagination im Inneren eines Subjekts, aber die Imagination wird zu einem sozialen Tatbestand, sobald sie als äußeres Bild in gesellschaftliche Zirkulation gelangt und von anderen *gesehen* wird.

Was Castoriadis als ›gesellschaftliches Imaginäres‹ beschreibt, ist folglich nur das verdinglichte Resultat eines Prozesses, der besser und vollständiger als *Imaginationskollektivierung* beschrieben werden muss.

werden. [...] Umgekehrt liefert diese Theorie aber auch keine Möglichkeit, die gesellschaftlich instituierte Realität auf die Imagination der Einzelsubjekte rückzubeziehen. Individuelle Kreativität und soziale Wirklichkeit, Psyche und Gesellschaft, stehen unvermittelt nebeneinander.«

33 Ganz ähnlich beschreibt aber auch schon Durkheim die Institutionen als ›fixierte Kollektivvorstellungen‹ (vgl. Durkheim 1895: 100).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Materielle Bilder sind diesem Prozess nicht äußerlich, sondern ermöglichen ihn allererst, indem sie als Verbreitungsmedien fungieren, mit deren Hilfe individuelle Imaginationen in gesellschaftlichen Umlauf gebracht werden. Ganz in diesem Sinne hatte bereits John Dewey die Funktion der Kunstwerke als Medium sozialer »Beziehungen und Teilhabe« beschrieben:

> »Kunstwerke sind Mittel, durch die wir mit der von ihnen erweckten Imaginationen und Gefühlen in andere Formen der Beziehungen und Teilhabe eintreten als unsere eigenen.« (Dewey 1934: 385)

Die Kollektivierung des Imaginären im Medium der Kunst wird uns später im Zusammenhang mit der Psychoanalyse noch einmal ausführlich beschäftigen, wenn es um die bewussten und unbewussten *Inhalte* gehen wird, die dafür sorgen, dass bestimmte Imaginationen erfolgreicher kollektiviert werden als andere (vgl. 3.2.2). Denn auch darüber, *warum* sich einige Imaginationen besser durchsetzen als andere, schweigt Castoriadis sich weitgehend aus; erst die Psychoanalyse wird diese Frage zu beantworten erlauben.

Verfolgen wir zunächst jedoch die formale Seite der Imaginationskollektivierung, also ihre technischen und infrastrukturellen Rahmenbedingungen. Nach dieser formalen Seite hin mündet die Theorie des Imaginären in eine soziologische Medientheorie, die – so etwa bei Andreas Ziemann – die materiellen Trägermedien des Imaginären in den Vordergrund stellt:

> »Medien sind gesellschaftliche Einrichtungen und Technologien, die etwas entweder materiell oder symbolisch *vermitteln* und dabei eine besondere *Problemlösungsfunktion* übernehmen. Sie verfügen über ein *materielles Substrat* (und sind deshalb Materialitäten menschlichen und gesellschaftlichen Seins), welches im Gebrauch oder durch seinen Einsatz Wahrnehmungen, Handlungen, Kommunikationsprozesse, Vergesellschaftung und schließlich soziale Ordnung im Generellen ermöglicht wie auch *formt*.« (Ziemann 2006/2012: 17; vgl. 2011: 217)

Ein weiterführendes Konzept in diesem Zusammenhang stellt die von Régis Debray begründete ›Mediologie‹ dar.[34] Deren Ansatz, so Debray

34 Zur Einführung in die Mediologie vgl. Debray (2000) und Bartz et al. (2012); dazu auch Debray (1992, insb. 37–62). Ein in manchen Hinsichten ähnlicher, ebenfalls auf materielle Vermittlungen abstellender Ansatz findet sich in der von Bruno Latour geprägten *Akteur-Netzwerk-Theorie* (vgl. u.a. Latour 1994, 2005) sowie in deren Weiterentwicklung zur »Akteur-Medien-Theorie« (Schüttpelz 2013).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in seiner *Einführung in die Mediologie* (2000), interessiert sich für das »Zur-Welt-Werden der Zeichen«, das heißt ihre »symbolische Wirksamkeit« (Debray 2000: 129). Wie wird aus einem Prophetenwort eine Religion, aus einem politischen Manifest eine Partei oder aus einem Hörspiel eine nationale Panik (vgl. ebd.)? Allgemeiner gefragt: »Warum wird eine Darstellung der Welt […] unter bestimmten Umständen zu einer Einwirkung auf die Welt?« (Ebd.: 129 f.)

Als Grundidee der Mediologie formuliert Debray die Einsicht, »dass sich nichts von selbst übermittelt und das überall Mittler am Werk sein müssen« (ebd.: 144). Solche »Mittler« können menschliche Körper sein oder technische Medien, stets aber geht die Leistung der Vermittlung bzw. »Mediation« (ebd.: 145) über eine bloße Verbindung zweier bereits existierender Glieder hinaus. Die Mediation »erarbeitet das, was sie vermittelt« (ebd.). Als Beispiel führt Debray die Darbietung eines Musikstücks an:

> »Der Musikinterpret erweckt ein Werk erst zum Leben, das nicht als träges Objekt einfach vorhanden ist. Die Musik ist kein Schon-Da, das seit aller Ewigkeit auf uns wartet […]. Sie existiert nur durch ihre Vermittlungen (die ›Aufführungen‹, ›Darbietungen‹). Der Interpret ist nicht nur eine Durchgangsstelle oder ein Verknüpfungspunkt zwischen einem Zuhörer und einem Komponisten; durch ihn nimmt das Werk erst Gestalt und Körper an.« (Ebd.)

Die Materialisierung bleibt den Symbolen also nicht äußerlich, sondern produziert diese überhaupt erst. So fasst Sybille Krämer den mediologischen Grundgedanken treffend zusammen, wenn sie die »Existenzform« (Krämer 2008: 84) der Symbole in ihren materiellen Trägern bzw. Verkörperungen erblickt:

> »Bedeutungen und Ideen [sind] allein kraft ihrer Materialisierung übertragbar […]. Nur weil sich Gedanken in handhabbaren, transferierbaren und zirkulierenden Objekten verkörpern, lösen sie sich ab von ihren Autoren und überleben diese auch« (ebd.: 82).

Was so für Musikstücke gilt, die dank ihrer materiellen Zirkulation schließlich zum gemeinsamen Kulturgut einer Gesellschaft werden können, gilt für das Imaginäre allgemein. Stets müssen Imaginationen materiell ›aufgeführt‹ werden, um sich gesellschaftlich auszubreiten. Erst am Ende dieses Ausbreitungsprozesses stehen jene gesellschaftlichen imaginären Bedeutungen, deren Existenz Castoriadis so selbstverständlich voraussetzt.

Auch diese Beschreibung der Imaginationskollektivierung bliebe jedoch unvollständig ohne das Kollektiv der Menschen, das für diese

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ausbreitung ebenso notwendig ist wie das dingliche Medium. Ganz wie bei der Verbreitung eines Musikstücks, sei es im Konzertsaal oder im Radio, muss auch die Kollektivierung der Bilder mit der Entstehung einer Rezeptionsgemeinschaft korrespondieren, um gesellschaftlich wirksam zu werden. Erst dann, wenn viele Menschen dieselben Bilder betrachten, das heißt sich zu identischen Bildobjekten in Beziehung setzen, können individuelle imaginäre Bedeutungen eine neue, kollektive Existenzform annehmen. Nirgendwo anders als in diesen Vergemeinschaftungseffekten findet sich der von Castoriadis postulierte Sprung in die ›andere Seinsart‹ der gesellschaftlichen imaginären Bedeutungen, also das Moment der *Emergenz*, das aus den Vorstellungen vieler einzelner Individuen eine gemeinsame, kollektive Vorstellung werden lässt.

Lange vor Debray hatte bereits Gabriel Tarde, hier sogar explizit gegen Durkheims Theorie des Kollektivbewusstseins gerichtet, diesen Übergang in die andere Seinsart des Kollektiven als schrittweise Ausbreitung von individuellen Imaginationen beschrieben. In *Masse und Meinung* (1901), einer Verbindung seiner ›Soziologie der Nachahmung‹ aus *Die Gesetze der Nachahmung* (1890) und *Die sozialen Gesetze* (1898) mit medientheoretischen und zeitdiagnostischen Überlegungen, untersucht Tarde, wie aus einer einzelnen, individuell geschöpften Idee oder Imagination eine gesellschaftlich geteilte, ›öffentliche Meinung‹ werden kann.[35] Die Antwort, so Tarde, liegt im Phänomen der Nachahmung begründet, die er als elementare anthropologische Grundlage jedweder Vergesellschaftung ansieht und ihrerseits auf einen »unergründlichen Herdentrieb« (Tarde 1890: 99) zurückführt. Dabei denkt Tarde sich die Nachahmung als unmittelbar affektive, quasi mechanische ›Ansteckung‹ einerseits (vgl. 1.3.2), aber auch als sozialen Selektionsprozess für ›gute Ideen‹ andererseits: »Die Nachahmung, welche das Individuelle sozialisiert, pflanzt allseits die guten Ideen fort« (Tarde 1898: 95). Im Alltag und insbesondere in der Erziehung vollzieht sich diese Nachahmung zumeist durch direkte Interaktion, bei der ein Mensch sieht, was ein anderer tut oder sagt, um

35 Allgemein zu Tardes Soziologie der Nachahmung vgl. den Überblick von Borch/Stäheli (2009) sowie, speziell auf Massenmedien und Kunst bezogen, Lüdemann (2009), Antoine (2009) und Stäheli (2015); aus ›massenpsychologischer‹ Sicht auch die Ausführungen bei Moscovici (1981: 231–273). Eine Theorie der »Kollektivitäten« im Anschluss an Tarde und Latour (aber auch Platon und Aristoteles) findet sich bei Daniel Falb (2015), der ebenfalls den prozessualen – und performativen (vgl. ebd.: 11–14) – Charakter von Kollektivierungen, die »strenge raumzeitliche Lokalisiertheit« der kollektivierten »Einzelheiten« (ebd.: 11) sowie die Bedeutung materieller »Artefakte« bzw. »Spuren« betont (vgl. ebd.: 273–315). Zur »public connection« durch Mediengebrauch bzw. zur Erzeugung von Öffentlichkeit durch einen »shared frame of attention« vgl. außerdem Couldry/Livingstone/Markham (2007, insb. 23–41).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

es von diesem zu übernehmen und dann seinerseits an seine Mitwelt weiterzugeben.

Aber die Nachahmung kann auch als »Fernwirkung« (Tarde 1901: 8 f.) stattfinden. Vor allem die Neuzeit mit ihren medientechnischen Erfindungen wie »Buchdruck, Eisenbahn und Telegraph« (ebd.: 17) sorgt für eine regelrechte Nachahmungsexplosion. Die »ungeheure Macht der Presse« (ebd.) macht individuelle Ideen innerhalb kürzester Zeit einem millionenfachen Publikum zugänglich und verwandelt sie in gesellschaftliche »*Ströme von Meinungen*« (ebd.: 10). Anders als die auf physischer Präsenz beruhende Masse ist das Publikum darum, so Tarde, eine genuin moderne Form der Vergesellschaftung und als solche »die soziale Gruppe der Zukunft« (ebd.: 17). Ihr Hauptmerkmal ist die ›Verstreuung‹, in der sich Vereinzelung und Vermassung nicht länger ausschließen, wie Tarde am Beispiel des Zeitungspublikums ausführt:

> »Die Menschen […] stehen nicht in Berührung miteinander, sehen oder hören sich nicht. Sie sitzen, über ein weites Gebiet verstreut, ein jeder für sich zu Hause und lesen dieselbe Zeitung.« (Ebd.: 10)

Was verbindet diese verstreuten Menschen miteinander? Ist es die Gleichheit ihrer Lektüre und der gelesenen Inhalte, durch die sich auch die lesenden Menschen aneinander angleichen? Tarde geht den entscheidenden Schritt über eine solche ›Gleichschaltungsthese‹ hinaus, wenn er stattdessen die Bedeutung des Wissens *um* die gemeinsame Lektüre in den Vordergrund stellt:

> »Worin also besteht das Band zwischen ihnen? Sieht man von der Gleichzeitigkeit ihrer Überzeugungen oder Leidenschaften ab, besteht es in dem Bewußtsein eines jeden von ihnen, daß diese Idee oder dieser Wille im selben Moment von einer großen Zahl anderer Menschen geteilt wird. Es genügt, daß jeder das weiß, um von diesen anderen beeinflußt zu werden, auch wenn er sie nicht sieht.« (Ebd.: 10 f.)

Letztlich, so Tarde, ist das Publikum also nur ein »rein geistiges Kollektiv, als räumliche Verteilung physisch voneinander getrennter Individuen, deren Zusammenhalt ein rein psychischer ist« (ebd.). Es ist nicht die gemeinsame Rezeption allein, sondern das *Reflexivwerden* der Rezeption im Bewusstsein der Einzelnen, auf dem die Kollektivität des Publikums, sein ›Gemeinschaftsgefühl‹, basiert.[36] So betont Urs Stäheli im Anschluss an Tarde:

36 Vgl. zu diesem Gedanken auch die ›wissenssoziologische‹ Bestimmung von »Gesellschaft« bei Berger und Luckmann (1966: 83): »Gesellschaft ist nur, wo der Einzelne sich ihrer bewußt ist.« Benedict Anderson hat für dieses

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Ein Publikum zeichnet sich nicht primär dadurch aus, dass es die gleichen Vorlieben und Weltanschauungen teilt, sondern dadurch, dass diese Gleichzeitigkeit reflexiv wird. Die Zeitungsleser lesen nicht nur alle gleichzeitig, sondern sie wissen, dass sie die Zeitung gleichzeitig lesen.« (Stäheli 2012: 111)

Erst durch das Wissen um die Gemeinsamkeit wird aus den Einzelnen der »Bestandteil eines virtuellen Kollektivs« (ebd.), das gleichwohl nur in den Köpfen der Einzelnen überhaupt existiert. Susanne Lüdemann spricht in Bezug auf Tardes Theorie des Publikums darum von einer bloß »imaginären«, in gewisser Weise also nur ›eingebildeten‹ Vergesellschaftung:

> »So ist das ›Ganze‹ der Gesellschaft, der man sich zugehörig fühlt, schließlich auf doppelte Weise imaginär […]: zum einen, weil sie sich nie körperlich versammelt, nirgendwo im öffentlichen Raum sichtbar in Erscheinung tritt; zum anderen, weil selbst ihre virtuelle und verstreute Existenz, der Gleichklang der Überzeugungen und Leidenschaften, die bloße Phantasie eines einsamen Lesers (oder Fernsehzuschauers) bleibt, hinter der sich sehr wohl eine unbekannte Heterogenität der Existenzen und Meinungen verbergen kann.« (Lüdemann 2009: 121)

Es genügt, so Lüdemann weiter, »an den Glauben der anderen zu glauben« (ebd.: 122), um das Gefühl, an einem Kollektivbewusstsein teilzuhaben, im Einzelnen entstehen zu lassen und ihm die »Beruhigung des ›Dazugehörens‹« (ebd.) zu verschaffen. Anders als bei Castoriadis und Durkheim ist es streng genommen also gar nicht das Kollektiv, das

Phänomen den Begriff der ›imaginären Gemeinschaft‹ geprägt: »I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community […] It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.« (Anderson 1983: 5 f.) Vgl. hierzu auch Deweys Überlegungen zur Öffentlichkeit als Wirkung eines Bewusstwerdens von sozialer Verbindung bzw. »Assoziation« (Dewey 1927: 34), wonach »die Folgen vereinten Handelns einen neuen Wert annehmen, wenn sie beobachtet werden« (ebd. 35): »Denn die Beachtung der Folgen zusammenhängenden Handelns zwingt die Menschen dazu, über den Zusammenhang selbst nachzudenken […]. Während einzelne Wesen in ihrer Einzigartigkeit denken, bedürfen und entscheiden, ist *was* sie denken und erstreben, ist der Inhalt ihrer Überzeugungen und Absichten ein Stoff, den die Assoziation bereitstellt.« (Ebd.: 35 f.) In eine verwandte Richtung weisen der sozialpsychologische »social identity approach« (vgl. Hogg/Abrams 1998: 6–27; aber auch schon McDougall 1920) sowie die philosophischen Ansätze zu ›Wir-Absichten‹ und ›kollektiver Intentionalität‹ bei Tuomela/Miller (1988), Tuomela (2007) und Schmid/Schweikard (2009).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dieselben Inhalte imaginiert – auch *nach* einer erfolgreichen Imaginationskollektivierung nicht. Stets bleiben es Einzelne, die imaginieren; jedoch so, dass sie ihre individuellen Imaginationen *als* gemeinschaftliche Imaginationen auffassen und erfahren.

Gleichwohl ist auch diese bloß virtuelle, imaginäre Form der Kollektivität keine bloße Illusion, keine Einbildung im engeren Sinne. Denn sie besitzt ihre materielle Basis nirgendwo anders als in der *realen* »massenmedialen Verschaltung« (ebd.: 119) der Einzelnen. Es sind die »Beziehung zum Medium« (Stäheli 2012: 111) und die »Nutzung des Mediums« (ebd.), auf denen die reflexive Vergesellschaftung des Publikums in letzter Instanz gründet. Es braucht das Medium als materiellen ›Ankerpunkt‹, wenn das Wissen um die imaginäre Gemeinschaft nicht gegenstandslos sein soll. Erst der gemeinsame Bezug auf das Medium als *Verbindungsglied* zwischen den Einzelnen stellt deren Gemeinsamkeit her bzw. erlaubt ihnen die imaginäre Bezugnahme aufeinander. Die Gemeinschaftsbildung erfolgt indirekt über ein Drittes – sozusagen als *Kollektivierung über Bande*.[37]

Eine solche Kollektivierung über Bande ist nicht auf Bilder beschränkt, sondern kann über vielerlei Medien erfolgen. Tardes Zeitungen, Debrays Musikinstrumente oder auch das Medium Geld, das alle, die es gebrauchen, in Subjekte eines kapitalistischen Kollektivs verwandelt, sind Beispiele für Kollektivierungen über Bande. Überall dort jedoch, wo es um die Kollektivierung von Imaginationen im engeren Sinne, also um *bildhafte Vorstellungen* geht, bietet sich das Medium Bild in besonderer Weise an. Das liegt in seinem ontologischen Charakter der *Anschaulichkeit* begründet (vgl. 1.1.2): Die objektive Präsenz der Sichtbarkeitsgebilde pflanzt die zu kollektivierenden Vorstellungen gleichsam direkt in die Köpfe der Gesellschaftsmitglieder ein.[38] Anders als sprachliche Zeichen nehmen die Bilder dem Subjekt die Arbeit der Visualisierung

37 Diese Kollektivierung ›über Bande‹ ist nicht zu verwechseln mit dem klassischen Begriff der »para-social interaction« (Horton/Wohl 1959) bzw. »Parasozialität« (Wenzel 2001: 422–490), der die Interaktion zwischen Zuschauern und Bildschirmfiguren beschreibt. Der Begriff der Imaginationskollektivierung hebt auf etwas anderes ab: die Beziehungen der Zuschauer *untereinander* und die gemeinsamen Imaginationen, durch die sie miteinander verbunden sind. – Zur ›Figur des Dritten‹ in der Sozialtheorie siehe auch Fischer (2006) sowie den Sammelband von Eßlinger et al. (2010).

38 Für einen zum Teil ähnlichen Gedankengang vgl. die Theorie der »Meme« als Medium kultureller Weitergabe und Ausbreitung bei Dawkins (1976) und Blackmore (1999); zur Kritik an diesem Konzept siehe aber auch die kontrovers geführte Debatte im Sammelband von Aunger (2000) sowie den Vorwurf einer mangelnden materialistischen Fundierung der Memetik als idealistischer Theorie einer »Kommunikation ohne Ideentransfer« bei Bunge/Mahner (2004: 123–126).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

des Bezeichneten vor dem inneren Auge, also die Arbeit der eigentlichen Imagination, von vornherein ab. Die Bedeutungen, die sie transportieren, stehen immer schon materiell vor Augen und schreiben sich als sinnliche Wahrnehmungseindrücke in den Vorstellungshaushalt ein.

Gegenüber der idealistisch angelegten Theorie von Castoriadis besitzt eine derart ›materialistisch gewendete‹ Theorie des gesellschaftlichen Imaginären mindestens drei wichtige Vorzüge. So füllt sie erstens die schwerwiegende Lücke in Castoriadis' Theorie, die nicht anzugeben vermochte, wie die ›gesellschaftlichen imaginären Bedeutungen‹ eigentlich entstehen, obwohl Gesellschaften keine imaginationsfähigen Subjekte sind. Das Modell der Imaginationskollektivierung beantwortet diese Frage ohne jede Zuhilfenahme eines ›Kollektivsubjekts‹: Gesellschaften imaginieren, indem ihre einzelnen Mitglieder imaginieren und ihre Imaginationen untereinander austauschen. Die Kollektivierung der Imaginationen erfolgt ›über Bande‹ im Medium eines Dritten, das als materieller Vorstellungsträger fungiert und die einzelnen Gesellschaftsmitglieder durch den gemeinsamen Gebrauch – und das Wissen um diesen Gebrauch – miteinander verbindet. Die Zirkulation öffentlicher Bilder ist nur ein Sonderfall solcher Austausch- und Diffusionsprozesse, die in irgendeiner Form auch für jede andere Art von kollektiver Imagination vollzogen werden müssen, selbst wenn die ausgetauschten Vorstellungsträger nicht immer so greifbar und sichtbar sein mögen wie im Fall der materiellen Bilder.

Zweitens rückt eine materialistische Theorie des Imaginären die sozialen und politischen Konflikte und Kämpfe in den Blick, die sich im Feld des Imaginären abspielen. Denn so politisch Castoriadis sein Imaginäres auch denkt, so sehr scheint er das Imaginäre doch als Angelegenheit einer ganzen, tendenziell homogen imaginierenden Gesellschaft zu denken. Gerade an den real existierenden Bildern in ihrem unablässigen Ringen um Aufmerksamkeit und Hegemonie aber zeigt sich, dass das Imaginäre kein homogener Raum ist, in welchem frei flottierende Bilder widerstandslos auftauchen und wieder verschwinden, sondern ein macht- und herrschaftsförmig organisierter Raum mit spezifischen Durchlässigkeiten und Undurchlässigkeiten. Neue Bilder, die in diesem Raum zu imaginärer Bedeutung gelangen wollen, müssen sich gegen andere Bilder erst behaupten und durchsetzen. So wird die Kollektivierung von Bildern gefördert oder gebremst durch ein gesellschaftliches Kräftefeld aus verschiedenen Akteuren, Interessen, Institutionen, Apparaturen – und Geldflüssen, von denen die Bilderströme zumindest in modernen Gesellschaften maßgeblich getragen werden und in die sie sich am Ende, wenn alles nach Plan verläuft, wieder zurückverwandeln.[39] Auch

39 Eine Betrachtung der ökonomischen Bedingungen und Mechanismen der *Bildwirtschaft* bietet Bruhn (2003); Untersuchungen zu den sozialen und institutionellen Rahmenbedingungen der Bild- und Kunstproduktion finden

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Sinne dessen also, was Marx unter diesem Begriff verstanden hätte, handelt es sich hier um eine materialistische Theorie des gesellschaftlichen Imaginären.

Wenn auf diese Weise deutlich wird, dass gesellschaftliche Imagination in höchst konkreten und umkämpften gesellschaftlichen Räumen stattfindet und mitten im Alltagsleben der Menschen wurzelt, ihren Konflikten und Verwerfungen, aber auch ihren Verbrüderungen und Vergemeinschaftungen, so rückt mit dieser Einsicht noch eine dritte Eigenheit einer materialistischen Theorie des Imaginären in den Blick. Denn sie erlaubt zu denken, dass es – zumindest in modernen, pluralistischen Gesellschaften – nicht nur *einen* imaginären Raum der Gesellschaft gibt, sondern eine ganze Vielzahl von imaginären Räumen. Zwar geht gesellschaftliches Leben auch in der Moderne mit der »Schaffung einer gemeinsamen Welt« (Castoriadis 1975: 605) einher. Die öffentlich zirkulierenden Bilder sind *zuallererst* Inklusionsmedien, die uns am Gemeinwesen teilhaben und an der Gesamtgesellschaft partizipieren lassen.[40]

Zusätzlich zu und unterhalb dieser einen, gemeinsam geteilten Welt aber entsteht zugleich eine ganze Vielzahl von kleineren Welten und partikularen Gemeinschaften: »Sehgemeinschaften« im Plural, wie Jürgen Raab sie in seiner *Visuellen Wissenssoziologie* (2008) an den Beispielen von Amateurfilmerclubs, Hochzeitsgemeinschaften sowie der Hip-Hop-Subkultur mit ihren jeweils eigenen Sujets und visuellen Konventionen untersucht hat.

> »Die Sehgemeinschaften sind eigenständige ›soziale Welten‹ […]: relativ dauerhafte, durch stabile Routinen abgesicherte und voneinander unabhängige ästhetische Wahrnehmungs- und Handlungsräume innerhalb der visuellen Kultur der Moderne. In ihnen […] wird das technische Medium als ›Generator‹, Experimentierfeld und Präsentationsfläche für je spezifische audiovisuelle Sehordnungen zum Vehikel der Gemeinschaftsbildung. Deshalb nehmen sich diese Gemeinschaften auch wie geschlossene Arenen und Märkte aus, auf denen die Filmer mit ihren Videos im Wettbewerb zu gleichen oder ähnlichen Akteuren und Produkten stehen, auf denen sie sich bewähren müssen und bei ihrem Publikum um soziale Akzeptanz ringen« (Raab 2008: 306 f.).

sich darüber hinaus im Umfeld des Production-of-Culture-Ansatzes (vgl. Peterson 1976, Peterson/Anand 2004), im institutionalistischen Ansatz der Kunstsoziologie bei Arthur Danto (1964), George Dickie (1974) und Howard S. Becker (1982) sowie in den Studien zum künstlerischen Feld und zur »Ökonomie der symbolischen Güter« von Pierre Bourdieu (z.B. 1992, 1994, 2014).

40 Zur ›Inklusion‹ durch Medienkonsum vgl. Suter (2005) sowie Ziemann (2011: 224–228), der sogar von einer massenmedialen »Totalinklusion« (ebd.) spricht.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anstatt vom einen großen Raum des Imaginären müsste man also besser von *den* Räumen des Imaginären sprechen, von den verschiedenen und verschiedenförmig organisierten Zirkulationsräumen der Bilder und den Sehgemeinschaften, die sich in diesen Räumen zusammenfinden.

Die verschiedenen Sehgemeinschaften können wie Subkulturen nebeneinander existieren, ohne voneinander Kenntnis zu nehmen; sie können sich aktiv voneinander abgrenzen oder miteinander um Mitglieder und Anerkennung konkurrieren; vor allem aber können sie ineinander *verschachtelt* sein. Denn man gehört in aller Regel nicht entweder einer Subkultur *oder* der Mehrheitsgesellschaft an, sondern ist gleichzeitig Angehöriger einer Subkultur *und* Mitglied der Mehrheitsgesellschaft.[41] So leben wir einerseits in einem allen Gesellschaftsmitgliedern gemeinsamen Imaginationsraum, andererseits und gleichzeitig aber wenden wir uns unterhalb dieses gesellschaftlichen Imaginationsraums in unzählige kleinere Räume ab, in denen wir nach anderen Wirklichkeiten Ausschau halten als der einen, einheitlichen des Gesamtkollektivs.[42] Das materielle Bild ist eine der Schnittstellen, an denen sich diese verschiedenen Wirklichkeiten sowohl überschneiden als auch voneinander trennen können. Es ist ein Medium imaginärer Vergesellschaftung ebenso wie ein Medium der ›Entvergesellschaftung‹ im Sinne einer Auflösung sozialer Bindungen und Zugehörigkeiten.

An jedes Bild, das in den Blick einer solchen Theorie des Imaginären gerät, lässt sich darum die Frage stellen: Welche imaginären Gemeinschaften bilden sich über das Medium des Bildes? Welche neuen Beziehungen knüpft ein Bild zwischen bereits existierenden Gemeinschaften, welche alten Beziehungen löst es auf? Oder einfacher: Wen verbindet, wen trennt das Bild? Gefragt werden muss angesichts der Pluralität der Bildräume außerdem, wie die Bilder der partikularen Sehgemeinschaften ihrerseits wieder in den kollektiven Bildraum der Gesamtgesellschaft zurückwirken. Gerade darin nämlich erweist sich die politische Sprengkraft der Bilder, wenn sie, zunächst entstanden als oppositionelle ›Minderheitenbilder‹ am Rand des Sozialen, auf verschlungenen Wegen doch noch Eingang finden in die Mitte der Gesellschaft, wo sie die etablierte Bilderwelt aufmischen und neue Imaginationen anstoßen.

41 Zum Ineinander von gesellschaftlicher Grundwirklichkeit und partikularen »Subwelten« am Beispiel rollenspezifischen Wissens im Zusammenhang gesellschaftlicher Arbeitsteilung vgl. Berger/Luckmann (1966: 148–157); zur Entstehung »gesellschaftlicher Subsinnwelten« auch ebd.: 90–94 sowie Schütz/Luckmann (2003: 54–68). Zum Phänomen der Subkultur im engeren Sinne einer oppositionellen Gegenkultur vgl. Yinger (1960), Schwendtner (1973) und Reckwitz (2006: 441–630).

42 Ich gehe auf diese Tendenz im nächsten Kapitel (2.3) ausführlich ein.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.3 Spiel

2.3.1 Kunst, Spiel, Unterhaltung: Der gesellschaftliche Ort der Bilder

Bilder, so lautete der Grundgedanke des Modells der Imaginationskollektivierung im letzten Abschnitt, stiften imaginäre soziale Räume, in denen Menschen einander ›über Bande‹ begegnen können. Insoweit decken sich die Bilder mit jener generellen Tendenz der Kultur, die weiter oben (vgl. 2.1.1) im Begriff der ›Angstbewältigung‹ beschrieben wurde: Kultur, das ist die kollektiv auf Dauer gestellte Lösung eines Problems, die Herstellung von Ordnung und Stabilität im Chaos der Welt. Aber es gibt noch eine andere Seite der Kultur – auch und gerade der Bildkultur –, die in dieser Angstbewältigungstheorie nicht aufgeht. Ist alles, was der Mensch als Kulturwesen in der Welt tut, immer als Problemlösung und Stabilisierung zu verstehen? Geht es, wenn wir Bilder betrachten, ausschließlich um Übersichtsgewinne und Ordnungszuwächse, um Abbau von Unsicherheit und Angst? Und wollen wir uns wirklich nur in die Gesellschaft einklinken, wenn wir Bilder konsumieren, oder wollen wir uns nicht wenigstens manchmal auch aus ihr ausklinken und herausträumen, um ihre Regeln und Verpflichtungen hinter uns zu lassen?

Zweifel an der Angstbewältigungstheorie der Kultur meldet der Literaturwissenschaftler Albrecht Koschorke in seiner *Allgemeinen Erzähltheorie* (2012) am ähnlich gelagerten Beispiel der Literatur an. Literarisches Erzählen, so Koschorke, ist durchaus nicht immer auf Angstminderung ausgelegt. Mitunter erzeugen Erzählungen Angstgefühle sogar aktiv, anstatt sie zu minimieren:

> »Aber keineswegs überall hat das Erzählen die Aufgabe, Ängste dadurch zu beschwichtigen, dass es ihnen Gestalt und Namen leiht. Ebenso wenig antwortet es immer auf ein Verlangen nach Sicherheit und Trost; ganze Genres sind darauf spezialisiert, Unsicherheit, Schrecken, Grauen, Trostlosigkeit zu verbreiten.« (Koschorke 2012: 11)

Erzählungen wollen nicht durchweg nur ›entängstigen‹, indem sie stabilisierende Sinnkonstruktionen zur Verfügung stellen. Das Erzählen, so Koschorke, kann

> »ebensogut in den Dienst des *Abbaus* von Sinnbezügen gestellt werden, etwa durch die Demontage von hegemonialen Sinnzwängen. Als eine in hohem Maß formlose Tätigkeit kann es entsprechend gerade die Qualität der Formlosigkeit – sei es durch *Deformation*, sei es durch *Auflösung* verfestigter Sinnformen – im Prozess der kulturellen Semiosis ausspielen. In einer Vielzahl von Erzählungen wird Kontingenz keineswegs gebannt, sondern geradezu heraufbeschworen.« (Ebd.)

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auch Bilder, so lässt sich das »Phänomen narrativ bewirkter Desorientierung« (ebd.: 12) übertragen, versichern uns der Welt nicht nur. Ganze Genres von Bildern – allen voran die dunkle Phantasmagorie im Klosterkeller des Jahres 1798 aus der Einleitung – sind darauf spezialisiert, uns aus gewohnten Wahrnehmungszusammenhängen herauszukatapultieren und uns mit fremdartigen, furchterregenden, bisweilen schockierenden Eindrücken zu irritieren. An die Stelle symbolischer Prägnanz setzen sie symbolische Auflösung, anstatt Ordnung auf Dauer zu stellen, bringen sie sie ins Wanken. Sie reißen uns aus dem vertrauten Wohnraum der Kultur heraus, um uns in eine archaische Gegenwelt zu entführen, beherrscht von wilden Trieben, ungezähmten Begierden und entfesselten Aggressionen, bewohnt von Mördern und blutrünstigen Bestien. Insbesondere der Horrorfilm – erst recht der ›postmoderne‹[43] ohne Happy End – dreht sich voll und ganz um den Einbruch des Chaotischen in die geordnete Welt. Und doch bereitet er vielen Menschen Lust, wie auch schon die Phantasmagorie im Klosterkeller vielen Menschen Lust bereitete. Die Schockbilder sind lustvoll nicht obwohl, sondern gerade *weil* sie uns verunsichern, verwirren und desorientieren. Wie lässt sich diese Lust an der Desorientierung, Unordnung und Auflösung des Sinns soziologisch erklären?

Unverzichtbar erscheint auf den ersten Blick der Hinweis, dass eine gewisse Tendenz zur stetig sich steigernden Sensationswirkung bereits in der ökonomischen Logik des Bildermarktes als solchem angelegt ist. Er folgt dem Prinzip des Spektakulären, der fortwährenden Überbietung und Eskalation von Schaureizen und Intensitäten. In der »Ökonomie der Aufmerksamkeit« (Franck 1989) regiert die Logik der Konkurrenz, wie Christoph Türcke in seiner *Philosophie der Sensation* treffend ausführt:

> »Jedes Bild, jeder Ton kämpft um sein eigenes Da, und daher fallen alle Bilder und Töne immer schneller und heftiger übereinander her. […] Die aktuelle Dosis an Bildern und Tönen von Verletzten, Entstellten, Verängstigten, Fliehenden, Entblößten, Mord- und Sexualszenen, die in einer Programmlandschaft gerade Standard ist, kann kaum mehr

43 Der Filmsoziologe Rainer Winter (1991: 217) benennt u.a. zwei Charakteristika des ›postmodernen‹ im Unterschied zum klassischen Horrorfilm: »obsessive Beschäftigung mit der Zerstörung des menschlichen Körpers« und »textuelle Offenheit« als Verzicht auf logische und materielle Wiederherstellung der durch den Horror zersetzten Welt. Auf ähnliche Weise fasst Isabel Pinedo (1996: 29) die Merkmale des postmodernen Horrorfilms zusammen: »The postmodern horror genre constructs an unstable, open-ended universe in which categories collapse, violence constitutes everyday life, and the irrational prevails.« Hartgesottenen Gemütern sei The Texas Chainsaw Massacre (USA 1974, Regie: Tobe Hooper) als idealtypisches Beispiel für einen postmodernen Horrorfilm ans Herz gelegt.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wahrgenommen werden, ohne daß sie als Vorläufer zur nächsthöheren Dosis wahrgenommen wird.« (Türcke 2002: 66 f.)

Das eigentliche Rätsel der Lust am Unlustvollen aber kann der Verweis auf die Überbietungsmechanismen der Ökonomie am Ende doch nicht hinreichend erklären. Warum äußert sich das marktwirtschaftliche Aufmerksamkeitsdefizitsyndrom der Bilder gerade in Form der *Unluststeigerung*? Und warum bleibt es bei alledem nur eine Minderheit der gesellschaftlich zirkulierenden Bilder, die diesen Weg verfolgt, während ein großer Teil der ökonomisch erfolgreichen Bildproduktion, insbesondere der *Kitsch*, ganz ohne diese Überbietungstendenzen auskommt? Augenscheinlich lassen sich diese Tendenzen weder mit ökonomischen Erklärungen allein beantworten noch mit einer Theorie der Kultur, die einzig auf die produktiven, stabilisierenden Aspekte der Kulturarbeit abhebt.

Eher schon dürfte es weiterführen, den umgekehrten Weg einzuschlagen und die dunkle Seite der Bildkultur gerade von ihrer oppositionellen und marginalen Haltung aus zu begreifen – als Phänomen des Außerordentlichen, das die hegemoniale Ordnung der alltäglichen Kultur sekundär kommentiert und für kurze Augenblicke in Frage stellt. Diese Bewegung soll im Begriff des *Spiels* eingefangen werden: Die andere Seite der Bildkultur ist Spiel im Unterschied zum Ernst des gesellschaftlichen Normallebens, Spiel im Kontrast zu Arbeit. Andererseits ist das Spiel der Bilder aber auch selbst wiederum Teil der allgemeinen Kulturarbeit, in die es sich nicht nur auf der handwerklichen Ebene der Bildproduktion, sondern auch auf der ökonomischen und sozialen Ebene einfügt. Die Spielwelten der Bilder sind industriell produziert, das Andere der gesellschaftlichen Ordnung ist Teil der Ordnung selbst.

Wie lässt sich dieses paradoxe Spiel der Bilder genauer bestimmen? Eine erste Schneise schlagen die systemtheoretischen Analysen der massenmedialen Unterhaltung und der Kunst bei Niklas Luhmann. Das *System der Massenmedien* beschreibt Luhmann (1996) zunächst ganz ähnlich wie Castoriadis das gesellschaftliche Imaginäre, nämlich als wenn schon nicht exklusives, so doch privilegiertes Organ der gesellschaftlichen »Konstruktion der Realität« (Luhmann 1996: 95–107). Die Massenmedien vermitteln unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit und damit unser Weltverhältnis insgesamt: »Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.« (Ebd.: 9) Sie stiften die »Hintergrundrealität« (ebd.: 83) des gesellschaftlichen Lebens, ein soziales »Gedächtnis« (ebd.) von stillschweigend vorausgesetzten »Realitätsannahmen« (ebd.), die unsere Weltwahrnehmung strukturieren und synchronisieren.[44] So dienen sie

44 Zur – meistens zeitlich gedachten – Synchronisation der Gesellschaft durch Medien vgl. Hickethier (2002) sowie Ziemann (2011: 231 f.), am Beispiel

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der »Erzeugung einer latenten Alltagskultur« (ebd.: 84), die vor allem eines bewirkt: keinem Gesellschaftsmitglied das isolierende Gefühl zu geben, »man lebe in verschiedenen, inkommensurablen Welten« (ebd.: 83). Darum beanspruchen die Massenmedien eine regelrechte »Universalzuständigkeit« (ebd.: 37) für sich. Eben weil sie die *gesamte* Realität der Gesellschaft erzeugen, gibt es »keine Sachverhalte, die ihrem Wesen nach für die Behandlung in den Massenmedien ungeeignet wären« (ebd.).

Innerhalb dieser Universalzuständigkeit macht Luhmann drei dominante Themen- bzw. »Programmbereiche« der Massenmedien aus: »Nachrichten und Berichte« (ebd.: 39–57), »Werbung« (ebd.: 60–66) und »Unterhaltung« (ebd.: 67–80). Vor allem der Programmbereich der Unterhaltung – also die in den Massenmedien gezeigten Spiel- und Fernsehfilme, aber auch Serien und Showformate – führt zu den desorientierenden Schockbildern zurück. Denn gerade bei ihnen stößt die Realitätskonstruktionsfunktion der Massenmedien an ihre Grenzen. Anstatt Realität zu konstruieren, scheinen derartige Bilder bestehende Realitätskonstruktionen eher zu *irrealisieren*. Schließlich handelt es sich bei ihnen um fiktionale Bilder, die gar nicht erst behaupten, gesellschaftliche Realitäten zu repräsentieren. Kein Spielfilm, das sagt ja schon der Name, gibt sich für Wirklichkeit aus.

Worin, wenn nicht in der Konstruktion von Realität, liegt also die gesellschaftliche Funktion der Unterhaltungsfiktionen? Luhmanns Argumentation führt in zwei verschiedene Richtungen, von denen allerdings nur die zweite den eigenständigen Charakter dieser Fiktionen anerkennt. Erstens, so heißt es, nimmt die Unterhaltung eben doch »Anleihen« bei der »externen Realität« und enthält entsprechende »Verweisungen« (ebd.: 67), allein schon um den kognitiven Aufwand der Zuschauer in Grenzen zu halten und Wiedererkennbarkeit zu gewährleisten (vgl. ebd.: 69). Das gilt erst recht für die basale Ebene kognitiver »Schemabildung« (ebd.: 130–140), der sich auch ein fiktiver Film typischerweise unterwirft, wenn er alltagsweltliche »Kategorisierungen« von Geschehnissen »in allgemeineren Begriffen« vornimmt oder das Prinzip der »Kausalattribution« übernimmt, also »die Mitdarstellung von Ursachen und/oder

des Buchdrucks und der Zeitung auch McLuhan (1964: 20 f., 30). Die semantische Dimension dieser Synchronisierung taucht v.a. in medienkritischen Zusammenhängen auf, wann immer die gegenseitigen Verhaltens-, Denk- und Bedürfnisanpassungen der einzelnen Gesellschaftsmitglieder thematisch werden; prototypisch etwa in Horkheimers und Adornos Analyse der alles gleich machenden »Kulturindustrie« (Horkheimer/Adorno 1944: 141–191). – Zum Begriff des ›sozialen‹, ›kulturellen‹ oder ›kollektiven‹ Gedächtnisses vgl. Halbwachs (1939), J. Assmann (1992) und A. Assmann (1999); letztere bezieht dabei auch Bilder als Erinnerungsmedien mit ein. Explizit bildtheoretische Analysen zur Gedächtnisfunktion der Bilder finden sich zudem bei Andreas Schelske (1997: 264–315).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

von Wirkungen der jeweils behandelten Phänomene« (ebd.: 96). Auch in den Unterhaltungsfiktionen ist, so Luhmann, »nicht schlechthin alles fiktiv« (ebd.: 69).

Zweitens aber, und nur so lässt sich die Lust gerade am *fiktiven* Anteil der Fiktionen befriedigend erklären, beschreibt Luhmann die Unterhaltung tatsächlich als eine Art »Sonderrealität« (ebd.), die von der Normalwirklichkeit grundlegend abweicht und eigenen Regeln folgt. Diese Sonderrealität lässt sich laut Luhmann in einem »Modell des Spiels« (ebd.: 67) analysieren:

> »Auch das Spiel ist eine Art von Realitätsverdopplung, bei der die als Spiel begriffene Realität aus der normalen Realität ausgegliedert wird, ohne diese negieren zu müssen. Es wird eine bestimmten Bedingungen gehorchende zweite Realität geschaffen, von der aus gesehen die übliche Weise der Lebensführung dann als die reale Realität erscheint.« (Ebd.)

Die Funktion dieser Verdopplung bzw. Spaltung der Welt in Realität und Fiktion erklärt Luhmann wiederum aus dem Realitätsanteil der Fiktion. Die fiktive Realität, die eben nur teilweise fiktiv ist, erlaubt dem Zuschauer »Rückschlüsse auf die ihm bekannte Welt und auf sein eigenes Leben« (ebd.: 72). So entsteht die Möglichkeit zum »Vergleich« (ebd.: 79), gewinnt der Zuschauer also reflexive Distanz, die zur »Arbeit an der eigenen Identität« (ebd.: 80) bzw. zur »Selbstverortung in der dargestellten Welt« (ebd.: 79) genutzt werden kann. Was aber, so wäre mit Blick auf den Irrealitätsanteil der Fiktionen hier einzuwenden, nützt dem Zuschauer eine Selbstverortung in der *dargestellten* Welt, wenn diese gerade nicht (oder allenfalls teilweise) der wirklichen Welt entspricht?

Die Antwort auf diese Frage gibt Luhmann zumindest indirekt selbst, wenn er dem Unterhaltungsbereich eine ›strukturelle Kopplung‹ zum *Kunstsystem* attestiert (vgl. ebd.: 85 f.). Wie der Programmbereich der Werbung mit dem Wirtschaftssystem verkoppelt ist und das Nachrichtenprogramm mit der Politik, so ist die Unterhaltung an das Kunstsystem angelehnt: Sie ist gewissermaßen die »Trivialkunst« (ebd.: 85) der Gesellschaft.[45] Darum ist es wohl kein Zufall, dass Luhmanns Definition von Unterhaltung als ›zweite Realität‹ und ›Spiel‹ seiner ein Jahr zuvor veröffentlichen Studie *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) nachgebildet ist. Kunst, so heißt es dort, »ist ›spielende‹ Realitätsverdopplung« (Luhmann 1995: 391, vgl. 138, 229). Offenbar liegt das Rätsel des Irrealitätsanteils

45 Vgl. hierzu auch Gerhard Plumpe (1995: 55), der Luhmanns Herabsetzung der Unterhaltung als ›Trivialkunst‹ provokant umkehrt, indem er dem Kunstsystem selbst eine Unterhaltungsfunktion zuschreibt: »Die soziale Funktion der Kunst scheint uns ›Unterhaltung‹ zu sein«. Als entsprechender Code des Kunstsystems ergibt sich daraus die Leitdifferenz »interessant«/»uninteressant« bzw. »spannend«/»langweilig« (ebd.: 53).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in der Unterhaltung und überhaupt das Rätsel ihrer gesellschaftlichen Funktion für Luhmann in der Logik der Kunst begründet.

Wie also analysiert Luhmann das Kunstsystem? Zunächst historisiert er die Kunst als Erfindung der europäischen Neuzeit. Wer die gesellschaftliche Funktion der Kunst verstehen will, muss sich den Unterschied zwischen der Kunst im heutigen, engeren Sinne und ihren historischen Vorläufern vergegenwärtigen: Kunst war nicht immer schon Kunst. Denn »das, was wir rückblickend als Kunst wahrnehmen und in Museen stellen, [ist] in älteren Gesellschaften eher als Stützfunktion für andere Funktionskreise produziert worden«, bemerkt Luhmann (ebd.: 226) mit Verweis auf die »Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst«, die Hans Belting (1990) in seiner Studie zum mittelalterlichen Ikonenkult nachgezeichnet hatte. Erst mit der funktionalen Ausdifferenzierung des Kunstsystems seit der Renaissance entsteht Kunst im engeren Sinne, die ihre »Zweckdienlichkeit für soziale Kontexte jeder Art (wirtschaftliche, religiöse, politische usw.)« (Luhmann 1995: 227) nach und nach abstreift.[46]

An die Stelle kunstexterner Funktionen tritt in der Neuzeit mehr und mehr die »ästhetische Funktion« (Mukařovský 1936: 18) als solche: eine spezifisch auf *Kunsterfahrung um der Kunsterfahrung willen* ausgelegte Rezeptionsweise, welche die Kunstwahrnehmung wenn schon nicht monopolisiert, so doch immer stärker dominiert. Kunst im neuzeitlichen Sinne beruht in diesem Sinne auf einer tendenziellen *Freistellung* des Kunstwerks von anderen sozialen Funktionen. Diese Freistellung geht mit einer, wie Luhmann (1995: 244) sich ausdrückt, »internen Blockierung externer Referenzen« einher. Das nachhaltige Befremden, ja Unverständnis, das wir Platons Bildethik im Dienste der Politik gegenüber empfinden (vgl. 1.1.1), hat genau hier seinen Ursprung: Im Gegensatz zu den Denkern der Antike binden wir die Kunst nicht mehr an die Sphären der Ethik oder der Politik zurück, sondern genießen gerade ihre Befreiung von solchen Bindungen.

Sind Idee und Praxis der ›autonomen‹ Kunst einmal etabliert – Luhmann macht die Romantik als historische Schwelle für den endgültigen Vollzug dieser Bewegung aus (vgl. ebd.: 270) –, wird das Kunstwerk zur in sich abgeschlossenen Wirklichkeit. »Das Kunstwerk etabliert demnach eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet.« (Ebd.: 229) Wie die Unterhaltung vollzieht auch die Kunst eine »Spaltung« (ebd.) der Welt, die fortan um eine zweite, »imaginäre oder fiktionale Realität« (ebd.) ergänzt wird. Gleichzeitig etabliert sich eine grundlegende »Verwendungsdifferenz« (ebd.: 251) zwischen

46 Zu den historischen und sozialstrukturellen Voraussetzungen dieser Entwicklung im Italien des 15. Jahrhunderts – zu erwähnen sind hier insbesondere die Machtkämpfe der italienischen Fürsten und das damit verbundene Patronagesystem – vgl. Luhmann (1995: 256–261) sowie Warnke (1985).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunstwerken und sonstigen Gegenständen: Man ›tut‹ mit Kunstwerken andere Dinge als mit anderen Dingen. Idealtypischerweise tut man sogar überhaupt nichts mit Kunstwerken, sondern kontempliert vor ihnen in träumerischer Verzückung.

Worin liegt nun die Funktion dieser »andere[n] Ordnung« (ebd.: 237) der Kunst für die Gesellschaft? Es ist jedenfalls *nicht* die Aufgabe der Realitätskonstruktion, die Luhmann dem Kunstsystem zuordnet. Er gibt aber auch keine andere, vergleichbar konzise Formel an. Stattdessen fällt seine Antwort auch dieses Mal wieder zweifach aus. Einerseits, so attestiert er der freigestellten Kunst, vermag sie gerade »mit zunehmender Distanz zu der sonst vorfindbaren Realität Ordnungsmöglichkeiten zu entdecken und zu realisieren« (ebd.: 232). Sie ist wirklich nur eine ›andere Ordnung‹, nicht das Andere der Ordnung schlechthin:

> »Vielmehr verschärft die Kunst die Differenz zwischen dem Realen und dem bloß Möglichen, um dann mit eigenen Werken zu belegen, daß auch im Bereich des nur Möglichen Ordnung zu finden sei. […] Die gesellschaftliche Funktion der Kunst […] liegt *im Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen*.« (Ebd.: 236, 238)

Kunst, so scheint damit gemeint zu sein, schärft den Formsinn; oder, wie es in den klassischen ästhetischen Theorien heißt: den Sinn für das Schöne, Gelungene, Wohlkomponierte. So vertritt Luhmann letztendlich also eine Ordnungstheorie der Kunst: »Was in der Kunst sichtbar wird, ist nur die Unvermeidlichkeit von Ordnung schlechthin.« (Ebd.: 241) Darin trifft er sich mit Cassirer und überhaupt mit der Angstbewältigungstheorie der Kultur. Aber auch an diesem Punkt drängt sich wieder jene Frage auf, die sich bereits im Feld der Unterhaltung gestellt hatte, der Luhmann die Funktion zuwies, zur ›Selbstverortung in der dargestellten Welt‹ beizutragen: Wozu soll das gut sein? Oder mit Harry Lehmanns Studie zu Luhmanns Theorie des Kunstsystems gefragt:

> »Was könnte schon passieren, wenn die Gesellschaft nicht darüber informiert wird, daß sich auch in fiktionalen Welten Ordnungszusammenhänge ausbilden lassen?« (Lehmann 2006: 119)

Parallel zu dieser Argumentation entwickelt Luhmann gleichwohl noch eine zweite, geradezu entgegengesetzte Bestimmung der Kunst. Es sei die »Funktion der Kunst, etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen« (Luhmann 1995: 227), heißt es in einem der zentralen Kapitel von *Die Kunst der Gesellschaft*. Zwar operiert auch das Kunstsystem, wie alle sozialen Systeme, mit Kommunikationen (vgl. ebd.: 82–91); gleichwohl bringt es als Medium der Kommunikation etwas ins

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Spiel, das zumindest der sprachlichen Alltagskommunikation radikal zuwiderläuft: sinnliche Wahrnehmung bzw. *aisthesis*. »Kunst ist ein funktionales Äquivalent zur Sprache« (ebd.: 36), so Luhmann: ein Medium nicht-sprachlicher Kommunikation.

> »Kunst macht Wahrnehmung für Kommunikation verfügbar, und dies außerhalb der standardisierten Formen der (ihrerseits wahrnehmbaren) Sprache.« (Ebd.: 82)

Die »Wortkunst« (ebd.: 39) der Dichtung etwa deutet er entsprechend als »Umgehung von Sprache« (ebd.). Sie bedient sich der Sprache zwar, wendet diese jedoch gegen ihre eigentliche Funktion, indem sie »in einer Weise aufzufallen [versucht], die nicht allein auf dem Verstehen des Gesagten beruht« (ebd.: 45). Kunst, so schreibt er an anderer Stelle, vollzieht sich in einem *»zweckentfremdeten Gebrauch von Wahrnehmungen«* (ebd.: 41).

Zur Verwendungsdifferenz von Kunst und Nicht-Kunst gehört also auch, dass künstlerische Sprache im Unterschied zur alltäglichen Sprache eine »Differenz von Information und Mitteilung« (ebd.: 42) etabliert. Wichtiger als die mitgeteilte Information selbst wird die Art und Weise, das *Wie* der Mitteilung – die »Materialität der Worte« (Stäheli 2000: 152). Wo die herkömmliche ›Gebrauchskommunikation‹ auf eine möglichst reibungslose und automatisierte, enggeführte Sequenz von Codierung und Decodierung, Mitteilung und Verstehen abzielt, unterbricht künstlerische Sprache diese Sequenz. Kunst ist ein »Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert«, heißt es ganz in diesem Sinne in der formalistischen Kunsttheorie Viktor Šklovskijs (1916: 16), der Luhmann sich in diesem Punkt anzuschließen scheint.[47] Kunst, proklamiert Šklovskij, soll den eingefahrenen »Automatismus der Wahrnehmung« (ebd.) aufbrechen und den Rezipienten aus der Bahn werfen. Mit zunehmender Freistellung von anderen Zwecken, so ließe sich dieser Gedanke mit Luhmann fortführen, »sucht die Kunst ein anderes, nichtnormales, irritierendes Verhältnis von Wahrnehmung und Kommunikation« (Luhmann 1995: 42) zu erzeugen. Schon die frühen Vorläufer der Kunst vor ihrer eigentlichen Erfindung in der Neuzeit zeugen nach Luhmann von dieser Tendenz. Bereits »beim Anfertigen alltäglicher

47 Für eine ausführliche Darstellung der formalistischen Kunsttheorie siehe Erlich (1964) sowie Speck (1997), der u.a. die Unterschiede zwischen einem stärker auf »Heterogenität« und Störung abzielenden frühen Formalismus, etwa bei Šklovskij, und einem stärker auf Organizität und Einheit abzielenden, ›strukturalistisch‹ orientierten späten Formalismus, etwa bei Mukařovský, herausarbeitet (vgl. Speck 1997: 11–46). Luhmann selbst scheint in diesem Sinne beiden Fraktionen zuzugehören, ohne jedoch die daraus resultierenden Widersprüche eigens zu thematisieren oder gar aufzulösen.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gebrauchsgegenstände« kann ein »spielerisches Überschreiten des Notwendigen« (ebd.: 226) beobachtet werden. Das kunstvoll geschlagene Ornament an einem Messer beispielsweise vermag zu irritieren, sofern es den Benutzer vom eigentlichen Gebrauch des Messers ablenkt und ihn zur bewundernden Betrachtung verführt.

Die Lust an der Kunst, auch und gerade im neuzeitlichen Sinne, lässt sich insofern als verzögerter Abschluss von Kommunikation interpretieren. Das endgültige Verstehen wird aufgeschoben, um in der *Zwischenzeit* das Gesehene umso gründlicher auszukosten.[48] Wie schon Kultur überhaupt ist auch die Kunst ein *Umwegphänomen*. Sie eröffnet eine Zwischenwelt, in deren Binnenraum die übrige Welt zum Stillstand gebracht und der Betrachtung geöffnet wird, anstatt im Kommunikationsvollzug ›wegprozessiert‹ zu werden. So schreibt Šklovskij über das künstlerische Bild:

> »Ziel des Bildes ist […] die Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes, so daß er ›gesehen‹ wird, und nicht ›wiedererkannt‹.« (Šklovskij 1916: 25)

Zusätzlich zu seiner Ordnungstheorie entwickelt Luhmann im Geiste Šklovskijs also auch eine ganz anders geartete ›Irritationstheorie‹ der Kunstwahrnehmung: Kunst irritiert Kommunikationsvorgänge, indem sie deren Erfolg hinauszögert.[49] Sie ist anti-effiziente Kommunikation, bzw. sie ist effizient gerade in der Verweigerung von Effizienz. Auf diese Weise läuft sie der elementaren Disziplin des sozialen Alltagshandelns entgegen, das auf eine größtmögliche Reibungslosigkeit von Handlungs- und Kommunikationsvollzügen ausgerichtet ist.[50] Luhmann selbst denkt in diesem Zusammenhang vor allem an sprachliche Kommunikation und die »Sinnleitung der Sprache« (Luhmann 1995: 45); es spricht jedoch nichts dagegen, auch alle anderen gesellschaftlichen ›Sinnleitungen‹ und

48 Auch die Unterhaltungsprodukte der Massenmedien beruhen auf diesem Mechanismus, der hier v. a. als *Spannungsmechanismus* auftritt (vgl. Luhmann 1996: 73 f.): als lustvoll erlebte Verzögerung einer Handlungsauflösung, die möglichst lange offengehalten wird, anstatt gleich zu Beginn offenbart zu werden – wie es das alltagsweltliche Gebot effizienter Informationsübermittlung eigentlich nahelegen würde.

49 Vgl. hierzu auch Lehmann (2006: 156): »Spannend wird es in der Kunst […], wenn das vermeintliche Mißlingen der entsprechenden Kommunikation gerade nicht zum Anlaß genommen wird, zum nächsten Bild in einer Ausstellung weiterzugehen«.

50 Zur »Befehls- und Ordnungsfunktion« von Kommunikation bei Luhmann vgl. Stäheli (2000: 117–123), der sich dabei u. a. auf Deleuze/Guattari (1980: 106–120) stützt; zur Widerständigkeit der Kunst gegen die ›Sinnleitung der Sprache‹ auch Stäheli (2000: 150–152).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Disziplinierungen in diesen Befund mit einzubeziehen. Gerade in der spielerischen Lust an der Verzögerung des Sinnverstehens jedenfalls liegt für Luhmann – der hier ausnahmsweise einmal Sigmund Freud zu paraphrasieren scheint[51] – die spezifische Leistung der Kunst:

> »Die in der Wahrnehmungswelt vorhandenen Bewegungsfreiheiten werden gegen die Engführungen der Sprache wiederhergestellt.« (Ebd.: 227)

Kunst schafft Freiräume außeralltäglicher Erfahrung, in denen das Subjekt sich ungezwungener bewegen kann als im Alltags- und Arbeitsleben. Sie etabliert Freiräume gegenüber den Engführungen der Sprache, aber auch, so wäre hinzuzufügen, gegenüber den Engführungen der Gesellschaft überhaupt.

Weniger als ein Funktionssystem im engeren Sinne ist das Kunstsystem also eigentlich ein ›Reflexionssystem‹ der Gesellschaft, wie Lehmann (2006: 82–84) es in seiner Studie zu Luhmanns Kunsttheorie genannt hat. Das Kunstsystem liegt insofern quer zu den übrigen Funktionssystemen, weil seine Funktion gerade darin besteht, sich abweichend – um nicht zu sagen: defätistisch – zu den Engführungen der übrigen Funktionssysteme zu verhalten. In diesem Sinne kommentiert Kunst die Realitätskonstruktionen der Gesellschaft gleichsam von außen, weil sie nicht in jener Sprache verfasst ist, in der die Gesellschaft sich normalerweise verständigt. Das unterscheidet sie grundlegend zum Beispiel vom Zeitungskommentar, der in der Sprache der üblichen Realitätskonstruktionen, also im »normalen Gebrauchssinn« (Luhmann 1995: 47) von Sprache verfasst ist. Kunst hingegen spielt mit diesem Gebrauchssinn und setzt ihn außer Kraft.

Der moderne Ort der Kunst im Gesamtgefüge der Gesellschaft ist eben hier, in diesem Spiel als Ausnahme zum Ernst des Alltags, zu suchen. Die Werke der Kunst sind *Spielwiesen des Sozialen*, in denen die Zwänge und Sinnleitungen der Alltagswirklichkeit außer Kraft gesetzt sind, um *innerhalb der Gesellschaft aus der Gesellschaft und ihren Regeln auszusteigen*. Nichts anderes war gemeint, als Adorno (1970: 19) die Kunst in seiner *Ästhetischen Theorie* einmal als »die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft« bezeichnete.[52]

51 Vgl. die beinahe wortidentische Passage aus *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905a: 121), in der Freud die Lust am Witz in den »Wiederherstellungen alter Freiheiten« ausmacht – auch dort in Opposition gegen die Sinnleitungen der Sprache im Speziellen (vgl. ebd.: 113, 119) und die Kultur mit ihrem »Zwang der intellektuellen Erziehung« (ebd.: 121) im Allgemeinen.

52 Vgl. hierzu den verwandten Gedanken in Christoph Menkes *Die Kraft der Kunst* (2010: 14): »Die Kunst ist [...] das Feld einer Freiheit nicht im

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2.3.2 Bilder als Ausbruch aus der Wirklichkeit: Eine Spieltheorie der Kultur

Es ist nicht weit von der Beschreibung der Kunst als Lockerung von Alltagszwängen hin zur entsprechenden Übertragung auf das Feld der Unterhaltungsbilder bzw. der ›Trivialkunst‹, wie Luhmann sie allzu herablassend genannt hatte; »kommerzielle Kunst« im Unterschied zu »reine[r] Kunst« (Bourdieu 1994: 182–186) wäre vielleicht der neutralere und bessere Ausdruck.[53] Ihr gemeinsamer Nenner jedenfalls kann im Modell des Spiels gesucht werden, das Luhmann sowohl für die Kunst (vgl. 1995: 391) als auch für die Unterhaltung (vgl. 1996: 67) geltend macht. Nimmt man dieses bei Luhmann selbst nicht weiter ausgeführte Modell ernst, kann man es zu einer *Spieltheorie der Kultur* weiterspinnen, mit deren Hilfe sich nicht nur das scheinbare Rätsel der Lust am Irrealen weiter aufklären, sondern auch die Theorie der Kultur insgesamt neu akzentuieren lässt. Denn die Spieltheorie der Kultur ist die radikale Gegenthese zur ›Angstbewältigungstheorie‹ in all ihren Varianten, auch wenn sie diese, wie sich zeigen wird, eher ergänzt denn zu ersetzen imstande ist. Sie lässt sich anhand der »surrealistischen Spieltheorie« (Ebeling 2009) des französischen Soziologen und Durkheim-Schülers Roger Caillois und dessen Werk *Die Spiele und die Menschen* (1958) entwickeln. Im Unterschied zu anderen Theorien des Spiels – darunter Johan Huizingas *Homo Ludens* (1938) – rückt Caillois nämlich gerade die ordnungswidrigen, sinnzerstörenden und *antikulturellen* Aspekte des Spiels in den Blick.

Zunächst beschreibt Caillois das Spiel – ganz ähnlich wie Huizinga (vgl. 1938: 15–22), aber auch wie die Entführungstheorie des Bildes (vgl. 1.3.1) – als »eine abgetrennte und sorgfältig von dem übrigen Dasein isolierte Beschäftigung« (Caillois 1958: 13), die in einem eigenständigen »Spielraum«, das heißt »in räumlich und zeitlich genau festgelegten Grenzen« (ebd.) stattfindet. Es hat »seinen Sinn nur in sich selbst« (ebd.). Anders als Huizinga, der vor allem die Regelhaftigkeit des Spiels und seine innere Ordnung betont[54], legt Caillois auch einen Akzent auf

Sozialen, sondern vom Sozialen; genauer: der Freiheit vom Sozialen im Sozialen.«

53 Im Sinne dieses weiten, nicht auf ›Hochkultur‹ beschränkten Kunstbegriffs trenne ich ›Kunst‹ und ›Unterhaltung‹ von jetzt an nicht mehr scharf voneinander; wo immer von ›Kunst‹ die Rede ist (insbesondere im psychoanalytischen Teil, v.a. in Kap. 3.2), sind die Unterhaltungsbilder in der Regel miteingeschlossen – und umgekehrt.

54 Vgl. beispielsweise Huizinga (1938: 19): »Es [das Spiel] schafft Ordnung, ja es ist Ordnung. In die unvollkommene Welt und in das verworrene Leben bringt es eine zeitweilige Vollkommenheit. Das Spiel fordert unbedingte Ordnung. Die geringste Abweichung von ihr verdirbt das Spiel, nimmt ihm

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die regellosen Spiele etwa der kleinen Kinder, die mit Puppen oder Figuren spielen, sich verkleiden und verstellen oder in Tiere und Lokomotiven verwandeln (vgl. ebd.: 14). Durchaus nicht alle Spiele sind »geregelt« (ebd.), manche von ihnen beruhen im Gegenteil auf einem Prinzip der »freie[n] Improvisation« (ebd.: 15). Vor allem aber lenkt Caillois den Blick auf jene Form der Spiele, in denen die Ordnung nicht nur abwesend ist, sondern geradezu in Frage gestellt wird: Spiele, in denen die Erfahrung der Kontingenz, des Zufalls, des Sinnverlusts im Mittelpunkt steht oder die sogar die rauschhafte Verausgabung und Zerstörung des Sinns selbst zum Gegenstand haben.

Insgesamt unterscheidet Caillois vier Grundtypen von Spielen (vgl. ebd.: 18–46). Die Glücksspiele am Familientisch oder im Spielcasino bezeichnet er als *alea* (lat.: »Würfel«), weil in ihnen der Würfel, also der Zufall, über den Spielverlauf und sein Ergebnis entscheidet (vgl. ebd.: 24–27). Auch im aleatorischen Spiel herrschen Regeln, sie sind sogar besonders wichtig, um betrügerische Eingriffe in das Zufallsergebnis zu unterbinden. Aber kraft der Zufallsentscheidung ist zugleich eine unhintergehbare Freiheit in das Spiel eingelassen, die jede menschengemachte Ordnung, jede menschliche Intention und jeden Kontrollversuch durchkreuzt. Das gilt nicht zuletzt auch für die Sozialordnung der Gesellschaft selbst als jene elementare Ebene der Kultur, die durch das Glücksspiel für kurze Zeit aufgehoben wird:

> »Es bringt dem glücklichen Spieler unendlich viel mehr ein, als ihm ein Leben voller Arbeit, Disziplin und Anstrengung gewähren könnte. *Alea* erscheint wie eine unverschämte Verhöhnung jeder persönlichen Leistung.« (Ebd.: 25)

Vor dem »blinden Spruch des Schicksals« (ebd.: 26) sind alle Menschen gleich. Die »natürlichen oder erworbenen Überlegenheiten der Individuen« (ebd.) sind vorübergehend ausgesetzt. Wenn Schiller (1795: 85, 87) davon spricht, dass der spielende Mensch in den Zustand »*Null*« zurückkehrt, dann ist das Glücksspiel die greifbarste Form, in der dieser Nullzustand als radikale Abwesenheit gesellschaftlicher Form auftreten kann.

seinen Charakter und macht es wertlos.« Aus dieser Ordnungsleistung erklärt Huizinga den Lustgewinn und die Schönheit des Spiels: »Das Spiel […] hat eine gewisse Neigung, schön zu sein. Der ästhetische Faktor ist vielleicht identisch mit dem Drang, eine geordnete Form zu schaffen, die das Spiel in allen seinen Gestalten belebt.« (Ebd.) Explizit erwähnt er auch die Spiele der »Verbildlichung« in Mythos und Kunst, an denen er jedoch ebenfalls nur die geordneten Züge betont (vgl. ebd.: 133–160). Selbst im *Krieg* sieht Huizinga noch eine »geregelte Ordnung« (ebd.: 101), obgleich er an dieser Stelle gewisse »Grenzen der Gültigkeit« (ebd.: 113–115) seiner Theorie ahnt.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Neben den aleatorischen Glücksspielen gibt es die Geschicklichkeitsspiele des *agôn*, die Maskenspiele der *mimicry* und die rauschhaften Spielformen des *ilinx*. Die vier Formen können sich mischen, dennoch folgt jede Form zunächst einer eigenen Logik. Der *agôn* (gr. »Wettkampf«) etwa ist am weitesten vom Glücksspiel entfernt (vgl. Caillois 1958: 27). Zwar wird auch im Sportwettkampf eine »künstliche Gleichheit der Chancen« (ebd.: 21) hergestellt, aber für die Verwirklichung dieser Gewinnchancen geben das Können und das Geschick der Wettkämpfer den Ausschlag. Darum darf sich der Sieger eines Geschicklichkeitsspiels den Erfolg als eigene Leistung zurechnen, während er im aleatorischen Spiel lediglich vom Glück ›begünstigt‹ wurde. Die Lust am Glücksspiel, so Caillois, »setzt Verzicht auf den Willen und passive Hingabe an das Schicksal voraus« (ebd.: 25). Der Mensch erfährt – und bejaht – sich in ihm als ein dem Zufall überantwortetes, willenloses, ohnmächtiges Wesen.

Aus dieser Gegenstellung des aleatorischen Spiels zum *agôn* erklärt sich bereits ein Teil dessen, was die spielerische »Lust am Unsinn«, wie Freud (1905a: 118) sie im Zusammenhang mit dem Witz einmal genannt hat, ausmachen könnte. Wir genießen im aleatorischen Kontrollverlust die Entbindung von der Verantwortung, die uns das alltägliche Leben auferlegt, das ja selbst agonale Züge trägt (vgl. Caillois 1958: 71–76). Im Glücksspiel erledigt das Schicksal die Arbeit für uns, sei es zum Guten oder zum Schlechten. Aufgrund seiner maximalen Offenheit ist es spannend, zugleich aber auch ent-spannend, denn wir müssen so gut wie nichts tun dabei.

> »Der Spieler verhält sich hier völlig passiv. […] Er wartet zwischen Furcht und Hoffnung nur auf den Schicksalsspruch.« (Ebd.: 25)

Auch in den anderen beiden Formen des Spiels – *mimicry* und *ilinx* – findet sich dieses entspannende, entlastende Moment wieder. Als *mimicry* bezeichnet Caillois die Spiele der Verkleidung und der Maskerade. In ihnen schlüpft der Mensch in andere Rollen und nimmt fremde Identitäten an. Er verlässt sein alltägliches Ich, um ein anderes zu spielen: »Der Mensch vergißt, verstellt sich, er entäußert sich vorübergehend seiner Persönlichkeit.« (Ebd.: 28) Insbesondere die Lust am Theater beruht – vor allem für den Schauspieler, aber auch für den in die Schauspielwelt entführten Zuschauer – auf dieser Erfahrung der Identifikation mit einer fremden Rolle und dem Vergessen der eigenen Identität (vgl. ebd.: 30).

Gerade in den frühen Gesellschaften ist die Maskerade wiederum eng mit der vierten Form des Spiels verbunden, dem Rausch und der Ekstase – *ilinx* (vgl. ebd.: 32–36). Der Begriff ist das griechische Wort für »Wasserstrudel« (ebd.: 34), von dem sich auch »der Ausdruck vertige (*ilingos*)

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

etymologisch ableiten läßt« (ebd.), also der *Vertigo* als Schwindel, der beim Drehen um die eigene Achse entsteht (vgl. Ebeling 2009: 149). *Ilinx* wird erzeugt durch die Fahrgeschäfte und »Schwindelmaschinen« (ebd.: 148) auf dem Jahrmarkt, durch Karussells und Achterbahnen (vgl. Szabo 2006), aber auch durch ekstatischen Tanz oder Drogenkonsum. Sein Resultat ist »Verwirrung« (Caillois 1958: 32) – man weiß nicht mehr, wo oben und unten ist. Die von Caillois angeführten Beispiele für *ilinx* sind mehrheitlich physischer Natur, es existiert aber auch »ein Rausch moralischer Art, eine plötzliche das Individuum ergreifende Besessenheit« (ebd.: 33), die mit der Entfesselung ›wilder Energien‹ einhergehen kann, etwa »mit dem normalerweise unterdrückten Hang zur Unordnung und zur Zerstörung« (ebd.: 33).

Wo lässt sich in dieser Einteilung der Spiele das Bild verorten? Von allen Formen des Spiels besitzt die *mimicry* zweifellos die stärksten Berührungspunkte zum Bild (vgl. Szabo 2006: 91–126). Wie das Bild, so ist auch das ›Schau-Spiel‹ mit der Maske die »Erfindung einer zweiten Realität« (Caillois 1958: 31), eines »geschlossenen, konventionellen und in gewisser Hinsicht fiktiven Universums« (ebd.: 27). Wie das Bild entführt uns auch die *mimicry* in eine andere Welt, und man »muß der Einladung Folge leisten« (ebd.: 32), um sich in sie hineinziehen zu lassen. Darin liegt geradezu das Auszeichnungsmerkmal der *mimicry* gegenüber den anderen Spielen: Nur sie erzeugt fiktive Zeichenwelten des Als-Ob, während es in den anderen Formen nicht um Zeichen, sondern um die Sache selbst geht. Die agonale Konkurrenz der Sportwettkämpfer ist nicht bloß inszeniert, die Schwindelgefühle des *ilinx* werden körperlich empfunden, und die Gewinnfreude im aleatorischen Glückspiel ist real, selbst wenn der Gewinn nur in Spielgeld ausgezahlt wird.

Alea und *ilinx* (vom *agôn* ganz zu schweigen) sind zunächst also keine bildhaften Spiele. Repräsentation und Fiktionalität – oder gar Visualität – spielen dort keine oder allenfalls eine untergeordnete Rolle. Fragt man andererseits jedoch nach dem Geheimnis jener Lust an der Unordnung, die zumindest in einigen Bilderfahrungen gezielt aufgesucht wird, bieten *alea* und *ilinx* die entscheidende Antwort. Denn es sind eben diese beiden Momente, die uns – innerhalb des fiktiven Rahmens der *mimicry* – bei den Exzessen der Kunst und der Unterhaltung in den Bann schlagen. Im Grunde besitzt jedes Bild gewisse Anteile von *alea*, sofern es über uns kommt wie ein Schicksal des Auges. Das Bild schreibt uns seine Ansicht vor, es bewirkt eine *Fremderfahrung*, die sich machtvoll aufdrängt; schon Wiesing hatte diesen Konfrontationsaspekt der Bilderfahrung thematisiert (vgl. 1.2.1). Im Bildersehen, so lässt sich mit Caillois ergänzen, sind wir keine vollständig autonomen Subjekte. Das schließt nicht aus, dass wir subjektive Freiheiten besitzen, wie wir mit der Fremderfahrung des Bildes umgehen, wie wir das Gesehene interpretieren, ob wir es eingehender studieren oder uns von ihm abwenden. Stets aber verhalten wir

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

uns zum Bild als einer fremden Sache, die uns solche Eigentätigkeiten erst sekundär zugesteht. Das Bild ist aleatorisch, weil es uns seine Präsenz und seine Wirkungen aufzwängt und uns im selben Zuge als souveräne Subjekte entmachtet.

Vor allem aber ist das Bild eine rauschhafte Veranstaltung, so statisch es auf den ersten Blick auch wirken mag. Die Bewegung entsteht, sobald wir uns, angeregt durch das Bild, in die dargestellte Welt der Fiktion entführen lassen und das Gesehene mit eigenen Gedankenbewegungen ausfüllen; wenn wir uns vom ›Rätselcharakter der Kunstwerke‹ in geistigen Taumel versetzen oder uns von ihrer technischen Virtuosität in Verzückung schlagen lassen. Dabei ist die Schwindelerfahrung durchaus nicht den Bildern der Kunst im engeren Sinne vorbehalten und für sie noch nicht einmal besonders typisch, vergleicht man sie mit den wesentlich stärker auf Schwindel- und Faszinationseffekte angelegten Bildern des Unterhaltungskinos. Vom klassischen ›Vertigo-Effekt‹[55] aus Alfred Hitchcocks VERTIGO (USA 1958) bis hin zu den überwältigenden 3D-Effekten in AVATAR (USA 2009, Regie: James Cameron) sind die Special Effects des Hollywoodkinos geradezu prototypisch dem einen großen Ziel unterstellt, uns bis auf die Ebene der körperlichen Erfahrung hinab in »Chockwirkung« (Benjamin 1936: 39) zu versetzen.

Man muss also nicht erst die oft konstatierte Ähnlichkeit zwischen Kinoerfahrung und Hypnose bemühen (vgl. z. B. Kracauer 1960: 215–233), um auf den Zusammenhang von Kino und Rausch zu stoßen. Schon die äußere Gestalt der Kinoapparatur mit ihren gigantischen Ausmaßen und ihrer auf Bearbeitung der Sinne ausgelegten Technik gibt deutlich genug die Verwandtschaft zu den Schwindelmaschinen der Jahrmärkte zu erkennen, von denen das Kino an seinem historischen Ursprung ohnehin abstammt.[56] So trifft auch auf die Bilder des Spielfilms zu, was Caillois über die Fahrgeschäfte auf den Rummelplätzen und in den Vergnügungsparks schreibt:

> »Um derartigen Sensationen die Intensität und Brutalität zu verleihen, die nötig ist, den Organismus der Erwachsenen zu betäuben, mußte man gewaltige Maschinerien erfinden.« (Caillois 1958: 35)

Längst sind die physischen Wirkungen, die Caillois diesen Schwindelmaschinen zuschreibt – »Sturz oder Schweben im Raum, rapide Rotation,

55 Zur technischen Umsetzung dieses Effekts – er kommt zustande durch eine schnelle Vorwärtsfahrt der Kamera bei gleichzeitigem Zoom-Out des Objektivs – vgl. Monaco (1977: 74 f.), zur Filmgeschichte des Vertigo-Effekts im weiteren Sinne als »Schwindel und Ekstase« auch Koebner (2003).

56 Zur Vorgeschichte des Films im ›Wanderkino‹ mit Schaubuden und Guckkästen vgl. Hick (1999: 216–235), Szabo (2006: 121–126) und Garncarz (2009).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gleiten, Geschwindigkeit, Beschleunigung«, aber auch der erwähnte »Rausch moralischer Art« als »Hang zur Unordnung und zur Zerstörung« (ebd.: 33) – zu festen Markenzeichen der Hollywoodästhetik geworden. Wie auf der Kirmes ist es das Rauscherlebnis um seiner selbst willen, das im Kinospektakel gesucht und gefunden wird.

Was bereitet uns an diesen Schwindeleien solche Lust? Warum wird die ›Brutalität‹ der Sinneserschütterung sowohl auf dem Rummelplatz als auch im Kino als lustvoll empfunden? Warum lassen wir uns gefallen, was der sowjetische Regisseur Sergei Eisenstein (1924: 15) bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts als unerbittliche Parole der Filmemacher ausgerufen hatte: die »*Bearbeitung des Zuschauers in eine bestimmte Richtung*« durch eine »Anordnung von Schlagbolzen«, die bestimmte »Druckausübungen« auf den Zuschauer bewirkt, sprich ihm auf den Sinnesapparat *einhämmert*? Es ist die Kombination aus *alea* und *ilinx*, die diese Lust erklären kann. Im Schwindelerlebnis werden alle Menschen gleich, und sie werden gleichermaßen aus ihrer gewohnten Ordnung herausgerissen. Einer gut gemachten ›Anordnung von Schlagbolzen‹ können sich Reiche so wenig entziehen wie Arme, Gebildete so wenig wie Ungebildete, Frauen so wenig wie Männer.[57] Im egalisierenden Erfasstwerden durch den Effekt wird die umliegende Welt wenn schon nicht komplett vergessen, so doch aus dem Blick gerückt. Die Strukturen der Alltagswelt sind durch den kinematischen »Kult der Zerstreuung« (Kracauer 1926) in Stücke zerschlagen; die Gedanken an das eigene Leben, an Sorgen und Ängste für kurze Zeit vertrieben zugunsten jener alles vereinnahmenden »Angstlust« (Balint 1959), die dank der ästhetischen Distanz am Ende doch nie wirkliche Angst erzeugt, sondern sie lediglich ankitzelt im Schutze des Kinosessels.

Der populärkulturelle Hang gerade zur Zerstörungsorgie, wie er nicht nur im Horror- und Actionfilm zelebriert wird, ist vor diesem Hintergrund womöglich nicht ohne tiefere Bedeutung. Vielleicht ist es die Kultur als solche, die hier so lustvoll zerlegt und zertrümmert wird. Die Bildexzesse der Unterhaltung sind das Gegengift zur allzu gesitteten Hochkultur, der Gegenangriff auf die kulturelle Ordnung mit ihren Regeln, Normen und Strukturen. Schon die Hochkultur selbst kommt nicht ohne sie aus: Auch in *König Ödipus* oder in *Hamlet* werden Zerstörungsorgien zelebriert und einem auf spektakuläre Unterhaltung gesonnenen Publikum vor Augen gestellt; durchweg mit der erklärten Absicht,

57 Dies heißt andererseits nicht notwendig, dass alle Gruppen in derselben Weise auf diese ›Anordnung von Schlagbolzen‹ reagieren. Schon die Abbildung von Robertsons Phantasmagorie im Klosterkeller in der Einleitung (Abb. 1) offenbart hochgradig geschlechtsspezifische Verhaltensmuster: Die Männer springen auf und ziehen ihre Waffen, die Frauen geben sich Schwächeanfällen oder Verzückungen hin.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Jammer und Schaudern« hervorzurufen und intensive »Erregungszustände« auszulösen, wie Aristoteles in seiner *Poetik* (Poet. 1449, 25) die Wirkung des Dramas auf die Seele zumindest in diesem Punkt nicht wesentlich anders beschreibt als Eisenstein diejenige des Kinos.

Wenn es stimmt, dass der Wunsch nach dem Bildexzess eine Gegenbewegung gegen die Exzessfeindlichkeit der Kultur darstellt – eine »Rache für die tausend Zwangsregeln und Verbote« (Caillois 1958: 94) –, dann ist er somit ein weiterer Beleg für die Relevanz dessen, was oben als ›Kulturmechanismus‹ beschrieben wurde (vgl. 2.1.2). Es ist die kulturelle Ordnung selbst, die das sekundäre Folgebedürfnis erzeugt, aus eben dieser Ordnung wieder auszubrechen. »In der anderen Welt des Spiels kann sich der Spielende von der Witzlosigkeit des Alltags erholen«, formuliert Heinrich Popitz diesen Zusammenhang in seiner Studie über *Das Spielen* (1994: 28). Der Spielende, so Popitz, »kann die Pedanterie von alltäglichen Interaktionsregeln vergessen« (ebd.). Gerade die Überraschungsmomente der ästhetischen Schockerfahrung im Kino lassen sich damit in ihrem Lustgewinn plausibel machen. Wenn das »Grundprinzip sozialer Ordnung« in der »Herstellung von Voraussehbarkeit des Handelns« (ebd.: 27) liegt, dann erheben die Spiele das exakte Gegenteil dieses Grundprinzips zu ihrer Maxime: die »Nicht-Voraussehbarkeit von Handlungen« (ebd.). Mit den überwältigenden, schockhaften Spezialeffekten wird ein Grundprinzip der Gesellschaft selbst in Frage gestellt, und eben in dieser Infragestellung und partiellen Außerkraftsetzung der gesellschaftlichen Regelwerke, sozusagen in der *anarchischen* Dimension des Spiels, liegt der tiefere Genuss. So beschreibt aus Sicht der Cultural Studies auch John Fiske das Verhältnis von ›pleasure and play‹ in den Vergnügungen der Unterhaltungskultur:

> »One of the pleasures of play is its ability to explore the relationships between rules and freedom. Rules are the means by which social control is exercised, and result in a social order that works to control the disruptive, anarchic forces of nature. Play enacts the opposition between freedom and control, between nature and culture.« (Fiske 1987: 233)

Die Spielwelten der Bilder, der Kunst und der Unterhaltung sind gewissermaßen Entlastungen von der Entlastung durch die Kultur, die ihrerseits als Belastung empfunden wird. Sie sind Problemlösungen zweiter Ordnung, Bearbeitungen der durch die Kulturarbeit erzeugten Folgeprobleme der Kultur. Man könnte auch sagen: *Das Spiel der Bilder ist die Kur gegen das Unbehagen in der Kultur.* Das aber heißt, dass in diesem Spiel die Kultur sich gegen sich selbst wendet. Nicht durchgehend, aber zumindest in einigen – und durchaus typischen – Bildsituationen nimmt Kultur die Form einer Rebellion gegen sich selbst an.

Dirk Baecker hat eine eigene Kulturtheorie auf diesem Gedanken aufgebaut, wenn er vom »Einspruch der Kultur gegen die Strukturen der

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gesellschaft« (Baecker 2000: 81) spricht. Kultur ist für Baecker eine Form des Widerstands gegen die »Erfahrung der Eigengesetzlichkeit der Gesellschaft« (ebd.: 120). Im Widerstand der Kultur gegen die Gesellschaft (bzw. in meiner Begriffsverwendung: gegen sich selbst) wird die Ordnungsleistung der Kultur rückgängig gemacht oder wenigstens zeitweise außer Kraft gesetzt. Es werden *Unbestimmtheiten* eingeführt in eine Ordnung, die von sich aus eher auf die Vermeidung und Eliminierung von Unbestimmtheiten aus ist:

> »Kultur ist sozusagen der universell gewordene dritte Wert, das *tertium datur* als Einspruch gegen alles, was diese Gesellschaft in Form des Entweder-Oder zu bringen können glaubt. […] Kultur ist der Einwand des tertium datur gegen die Zweiwertigkeit aller Unterscheidungen.« (Ebd.: 106 f.)

Was sich schon mit Luhmanns Analyse der nicht-sprachlichen Kommunikation des Kunstwerks angedeutet hatte, wird bei Baecker noch weiter zugespitzt. Kultur (im Sinne des ›Einspruchs‹) beruht auf »ästhetischen Kommunikationen« (ebd.: 129) – Kommunikationen also, die im freigestellten Schutzraum der ästhetischen Funktion auf eindeutige Festlegungen verzichten dürfen und mit Sinn eher spielen als ihn fixieren. Bereits Schiller hatte das Spiel als ›fröhliches Drittes‹ charakterisiert, das den Menschen aus den »Fesseln aller Verhältnisse« befreit:

> »Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen als im moralischen entbindet.« (Schiller 1795: 121)

Im Spiel löst sich der Einzelne aus den Bindungen der physischen Natur und aus den »Gesetzen« der Gesellschaft. Und zumindest im Hinblick auf letztere lässt sich feststellen, dass sich die ›Bewegungsfreiheiten‹, wie Luhmann sie mit Freud genannt hatte, nicht zuletzt als Freiheiten des *Individuums* erweisen, das sich gegen die Gesetze der Gesellschaft zu Wort meldet:

> »Als Kurzformel dessen, was die Kultur in einer Gesellschaft leistet, kann man daher formulieren, daß sie die Differenz von Mensch und Gesellschaft in der Gesellschaft beobachtbar macht« (Baecker 2000: 125).

Kunst und Unterhaltung operieren in diesem Sinne an der »Nahtstelle psychischer und sozialer Systeme« (Luhmann 1995: 83). Sie vermitteln zwischen beiden, indem sie den Einspruch des Einzelnen gegen die

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kultur artikulieren und so die Spannung zwischen beiden »beobachtbar« machen. Denn das »Unbehagen in der Kultur«, so hatte bereits Freud den Titel seiner Schrift verstanden wissen wollen, ist das Unbehagen des *in* der Kultur lebenden Einzelnen *an* der Kultur (vgl. Freud 1930: 217–228).

Und doch, darin liegt die eigentümliche Paradoxie der Kultur als Einspruch, besteht ihre besondere Leistung eben darin, dass sie dem Einzelnen die Notwendigkeit einer *realen* individuellen Auflehnung auch wieder abnimmt, indem sie die Formen des individuellen Einspruchs gegen die Gesellschaft ihrerseits gesellschaftlich produziert oder zumindest in Umlauf bringt. »Kultur ist eine gesellschaftliche Ressource selbst«, betont Baecker (2000: 85). Sie ist ein Mittel, sich *innerhalb* der Gesellschaft und mit den Mitteln der Gesellschaft *von* ihr zu befreien oder wenigstens zu distanzieren. Der Begriff ›Kulturindustrie‹ erscheint vor diesem Hintergrund vielleicht als gar zu selbstverständliche Bezeichnung für eine höchst bemerkenswerte Konstruktion der Gesellschaft, die ihren Mitgliedern die Kur gegen eine Krankheit verkauft, die sie selbst erst verursacht hat. Überaus treffend pointiert Terry Eagleton diesen perfiden Zug der Kultur in Anlehnung an den klassischen Vorwurf, den Karl Kraus der Psychoanalyse einmal gemacht hatte: »Sie ist selbst die Krankheit, für deren Heilung sie sich hält.«[58] (Ebd.: 47)

Die Entführungstheorie des Bildes (vgl. 1.3.1) offenbart erst jetzt, vor diesem kulturtheoretischen Hintergrund, ihre ganze Tragweite. Bilder führen uns *in* der Gesellschaft *aus* der Gesellschaft heraus; sie versetzen uns an einen fiktiven Ort, der uns einen anderen, fremden Blick auf die Wirklichkeit erlaubt. Sie sind, wie Baecker über die Kultur bemerkt, »eine Möglichkeit, die Gesellschaft innerhalb der Gesellschaft zu beobachten, als geschähe es von außerhalb« (Baecker 2000: 83). Darin liegt einerseits die ideologische Schlagseite der Bilder, wenn sie uns eskapistisch in irreale Welten entführen, die an der wirklichen doch nichts ändern, andererseits aber auch ihre potentiell utopische Kraft, wann immer sie uns in wenn schon nicht reale, so doch in *mögliche* Welten entführen, die als Alternative gegen die wirkliche Welt ausgespielt werden können.[59]

Wenn zumindest Teile der Kultur (aber nicht etwa, wie Baecker suggeriert, Kultur überhaupt) demnach als »Operation des Einspruchs ausgeschlossener Möglichkeiten gegen wahrgenommene Möglichkeiten« (ebd.: 81) zu verstehen sind, wird damit zugleich eine weitere Frage

58 Im Original: »Psychoanalyse ist jene Geisteskrankheit, für deren Therapie sie sich hält.« (Kraus 1924: 44).

59 Vgl. zu dieser utopischen Funktion der Bilder als Wunschbilder *Das Prinzip Hoffnung* von Ernst Bloch (1959); prototypisch für die ideologiekritische Lesart dagegen Marcuse (1937) und Horkheimer/Adorno (1944). Es wird auf diese beiden Optionen im dritten und v. a. im vierten Teil noch einmal zurückzukommen sein.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aufgeworfen. Woher kommen diese ausgeschlossenen Möglichkeiten eigentlich? Wo liegt die Ressource des Einspruchs, und damit zugleich der Ort des Neuen und Unerwarteten im gesellschaftlichen Imaginären? Immerhin setzt bereits die bloße Möglichkeit eines solchen Einspruchs voraus, dass die ausgeschlossenen Möglichkeiten trotz ihres Ausschlusses gesellschaftlich »mitgeführt werden« können, wie Baecker (ebd.) selbst anmerkt. Ein erneuter Verweis auf die Materialität der Bilder (vgl. 2.2.3) würde an diesem Punkt nicht weiterführen: Denn fraglich ist hier weniger das *Medium* des Einspruchs bzw. die Art und Weise seiner Kollektivierung, sondern bereits seine bloße Existenz, also der mediatisierte Inhalt selbst. Wenn Baecker in diesem Zusammenhang eher beiläufig auf den Begriff der »Latenz« (ebd.) verweist, so lenkt er zweifellos in die richtige Richtung, benennt den Vorgang jedoch nur, anstatt ihn zu erklären. Wie kann mitgeführt werden, was ausgeschlossen ist? Der dritte Teil dieses Buches wird zeigen, welchen grundlegenden Beitrag die psychoanalytische Gesellschaftstheorie, insbesondere die *Theorie des gesellschaftlichen Unbewussten*, zur Beantwortung dieser Frage leistet.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3 Traum

Die Psychoanalyse ist die Wissenschaft vom Unbewussten. Sie erforscht die verdrängten Tiefen der menschlichen Seele. Ihr Begründer, Sigmund Freud, sah als sein Hauptwerk *Die Traumdeutung* (1900) an; das umfangreiche, mehrfach überarbeitete Buch galt ihm auch Jahre später noch als wichtigstes Gründungsdokument seiner neuen Wissenschaft.[1] In ihr entwickelt Freud jenes weitreichende – und weithin bekannte – Verständnis des Unbewussten und der Verdrängung, das fortan zum Kerngehalt der Psychoanalyse, ihrem »Schibboleth« (Freud 1923b: 283), werden sollte.

Weniger bekannt ist die Tatsache, dass die *Traumdeutung* auch ein »Bildkonzept avant la lettre« (Schmuckli 2006: 12) enthält – eine Auffassung vom Unbewussten als Bildersprache, als Denken im Medium von Bildern. Denn der Traum, wie Freud ihn beschreibt, ist dem Wesen nach eine Bilderwelt; in diesem Sinne ist die Psychoanalyse auch eine Wissenschaft der Bilder. »Vielleicht lag das Wesentliche der Freudschen Leistung in der Entdeckung des imaginären Elements der Psyche«, schreibt Castoriadis in *Gesellschaft als imaginäre Institution* (1975: 468) nicht ohne Grund. Die unbewussten psychischen Vorgänge, für welche die Psychoanalyse sich interessiert, sind Vorgänge des Imaginären, also der bildschöpfenden Kraft im Menschen.

Im Ausgang von der *Traumdeutung*, aber auch darüber hinaus, werde ich im dritten Teil meiner Ausführungen die im Freud'schen Werk enthaltenen, aber noch wenig beleuchteten Ansätze zu einer psychoanalytischen Bildtheorie rekonstruieren und um weiterführende Überlegungen ergänzen. Der entscheidende Schritt ist hierbei die Übertragung der Freud'schen Bildtheorie des Traums auf das Phänomen der äußeren Bilder der Gesellschaft: In ihren öffentlich zirkulierenden Bildern, so werde ich zeigen, träumen Gesellschaften auf ähnliche Weise von sich, wie Individuen von sich träumen. Die Bilder, so lässt sich diese Übertragung in einer prägnanten Analogie zuspitzen, die zugleich die Hauptthese meines Buches formuliert, sind die *kollektiven Träume der Gesellschaft*.

Das erste Kapitel ist dem nächtlichen Traum als *anderem Schauplatz* gewidmet (3.1). Der erste Abschnitt führt in Freuds Theorie des Traums als unbewusster Bildersprache und Wunscherfüllung ein (3.1.1), der zweite in seine Analyse der »Traumarbeit«, also der psychischen

1 So wichtig war ihm das Werk, dass er es beim Erscheinen im November 1899 sogar um zwei Monate auf das Jahr 1900 vordatierte, um seine Stellung als Aufbruchsschrift ins 20. Jahrhundert anzuzeigen (vgl. die editorische Einleitung in Freud 1900: 13). Zur wechselvollen Editionsgeschichte des Buches siehe auch Grubrich-Simitis (1999) und Marinelli/Mayer (2002).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Transformation der Bilder (3.1.2). Im dritten Abschnitt wird der von Freud analysierte ›Wolfstraum‹ des sogenannten ›Wolfsmannes‹ betrachtet, der einige (namentlich realistische bzw. traumatische) Aspekte des Traums zu Tage fördert, die Freud in der *Traumdeutung* noch nicht berücksichtigt hatte (3.1.3). Der Fall des Wolfsmannes ist auch darum von besonderem Interesse, weil er sich malerisch betätigte und seinen Traum tatsächlich in *äußere Bilder* verwandelte.

Von der Kunstproduktion des Wolfsmannes führt der Weg zu einer psychoanalytischen Theorie der Kunst als *Kollektivierung der Träume* (3.2). Dieses Kapitel ist zugleich als eine Fortsetzung und als eine Vertiefung des oben entwickelten Modells der Imaginationskollektivierung (vgl. 2.2.3) angelegt. Der erste Abschnitt widmet sich der sozialen Dimension der Kunst als einer ›Einladung zum gemeinsamen Tagtraum‹, die als intersubjektives ›Resonanzgeschehen‹ zwischen Künstler, Kunstwerk und Publikum begriffen wird (3.2.1). Der zweite Abschnitt beleuchtet die formalen Aspekte der Kunst, die für dieses Resonanzgeschehen und damit für die erfolgreiche Kollektivierung der Träume sowie für ihre gesellschaftliche Funktion als ›psychosoziales Arrangement‹ eine entscheidende Rolle spielen (3.2.2).

Das dritte Kapitel schließlich erweitert den Betrachtungshorizont noch einmal, indem es nicht nur die Kunst, sondern auch die Gesellschaft als ganze auf ihre unbewussten Dimensionen hin untersucht (3.3). Als Zentralbegriff in diesem Zusammenhang wird im ersten Abschnitt das Konzept des ›gesellschaftlichen Unbewussten‹ im Anschluss an Erich Fromm, Georges Devereux, Mario Erdheim und andere Autoren eingeführt (3.3.1). Der zweite Abschnitt widmet sich der systematischen Verortung der Bilder in dieser psychoanalytischen Auffassung von Gesellschaft, insbesondere ihren Funktionen als öffentliche Bühne für die gefahrlose Wiederkehr des Verdrängten sowie als kollektive Wunscherfüllung bzw. als ›imaginäre Lösung‹ (3.3.2).

3.1 Am Schauplatz der Träume

3.1.1 Der Schlaf der Vernunft: Freuds Traumdeutung

»Die Wachenden haben eine einzige und gemeinsame Welt, doch im Schlummer wendet sich jeder von dieser ab in seine eigene«, heißt es in einem Fragment Heraklits (Diels/Kranz 1922: § 89), des vorsokratischen Denkers der Gegensätze und Widersprüche. Darin steckt gleichermaßen eine Phänomenologie der lebensweltlichen Erfahrung des Gegensatzes von Tag und Nacht, Wachen und Schlafen, als auch die metaphorische Übertragung dieses vertrauten Gegensatzpaares zur Veranschaulichung

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines anderen, weniger konkreten Gegensatzes: desjenigen von Gesellschaft und Individuum. Im nächtlichen Traum wird das Auseinandertreten von kollektiver und privater Wirklichkeit sinnfällig. Die Wachenden bewohnen »eine einzige und gemeinsame Welt«, im Schlaf aber lebt jeder in seiner eigenen, privaten Szenerie.[2]

Auch Freud denkt seine Theorie des Traums von diesem Gegensatz aus.[3] In einer zentralen Formulierung seiner *Traumdeutung* schreibt er, dass der *»Schauplatz der Träume ein anderer ist als der des wachen Vorstellungslebens«* (Freud 1900: 72).[4] Der Traum entführt uns in eine andere Welt, die sich radikal vom gesellschaftlich geteilten Wachleben unterscheidet. Er ist das Subjektive schlechthin, weil er uns auf maximal individuelle Weise mit den im Wachleben verdrängten und unbewussten Abgründen unseres Innersten konfrontiert; um die Gesetze der Kultur scheint er sich nicht zu kümmern. Der Traum ist die Antikultur im Subjekt; er ist der Ort, an dem sich das Andere der Kultur im Inneren des Einzelnen artikuliert. Nacht für Nacht sind wir Wanderer zwischen den Welten, wenn wir einschlafen und wieder aufwachen und dabei die Grenze passieren, die das dunkle Reich des Unbewussten von jenem des Bewusstseins trennt.

Die *Traumdeutung* ist zuallererst eine phänomenologische Erkundung dieser psychischen Realität des Traums als eigener »Existenzform« (ebd.: 587). Ihr Material sind Freuds eigene Träume, aber auch die seiner Patienten. Würde man die *Traumdeutung* andererseits aber nur als

2 Vgl. zu diesem Gedanken auch Schütz/Luckmann (2003: 68) über die ›Subsinnwelt‹ des Traums: »Bezüglich der *Sozialität* ist zu sagen, daß der Zustand des Träumens […] wesentlich *einsam* ist. Wir können nicht zusammen träumen.«

3 Zur »Nachtseite des Seelenlebens« bei Freud vgl. Bronfen (2008: 121–138); zur *Traumdeutung* auch ebd.: 201–218. Allgemein zu Freuds Traumtheorie siehe die Darstellungen bei Erikson (1954), Kemper (1955), Brenner (1955: 174–196), Altman (1975), Meltzer (1984a), Ferguson (1996: 59–89), Mertens (1999: 13–66), Gehring (2008: 144–199) sowie die Sammelbände von Deserno (1999) und Hau/Leuschner/Deserno (2002). Eine interessante politische Lektüre der *Traumdeutung* findet sich bei Hessing (2000); kulturtheoretische Lesarten bieten Ricœur (1965) und Türcke (2008). Zu den ideengeschichtlichen Vorläufern Freuds in der Traumforschung des 19. Jahrhunderts vgl. die Studie von Goldmann (2003) sowie Lütkehaus (1989). Speziell zu den bildlichen Aspekten des Traums vgl. Pontalis (1972), Gondek (2000), Brumetz/Ruhs (2000) und Schmuckli (2006); allgemein zur Rolle der Bilder in der Psychoanalyse vgl. Castel (1965), Hevers (2002), Tisseron (2005), Leuzinger-Bohleber (2005) und Gehrig (2009).

4 Die durch Freud bekannt gewordene Formulierung geht ursprünglich auf Theodor Fechner (1860: 520) zurück; Freud zitiert sie lediglich. Siehe hierzu auch oben, S. 62, Anm. 59.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Phänomenologie des Traums lesen, so wäre kaum nachvollziehbar, warum Freud sie geradezu als Gründungstext der Psychoanalyse überhaupt ansah. Was er am Beispiel des Traums entdeckte, reicht vielmehr weit über das Traumphänomen als solches hinaus. Es war das Reich des Unbewussten überhaupt, das sich Freud am Beispiel des Traums eröffnete. Auch die neurotischen Symptome, die Fehlleistungen des Alltags, die Mythen und Märchen, der Witz und die Kunst bewohnen dieses Reich. Und doch ist der Traum mehr als nur ein Beispiel neben anderen für das Wirken des Unbewussten. Er ist sein Inbegriff, sein Paradigma, seine reinste Verkörperung. Im Traum ist das Unbewusste sozusagen ganz bei sich selbst.

Freuds zentrale Definition des Traums überrascht zuerst durch die starke Betonung seines bildhaften Charakters: Er beschreibt ihn als »Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder« (Freud 1916–1917: 182, vgl. 1900: 511 f.). Zwar arbeitet der Traum gelegentlich »auch mit Gehörsbildern und in geringerem Maße mit den Eindrücken der anderen Sinne« (Freud 1900: 73).[5] Das zentrale Moment macht jedoch das »Hervortreten von Bildern« (ebd.: 73) aus. Der Traum, so haben spätere Autoren diese Beschreibung weiterentwickelt, ist eine visuelle Szene, die auf einer Art innerer Bühne, einem »dream screen« (Lewin 1946, 1953) bzw. einer »Traumleinwand« (Pontalis 1972: 34) aufgeführt wird. Die Formulierung vom *»Schauplatz«* ist demnach wörtlich zu verstehen: Das Traumgeschehen vollzieht sich im Medium einer Bildersprache, die ihre Gegenstände »anschaulich« vor das innere Auge des Subjekts ›hinmalt‹.

> »Der Traumphantasie *fehlt die Begriffssprache*; was sie sagen will, muß sie anschaulich hinmalen, und da der Begriff hier nicht schwächend einwirkt, malt sie es in Fülle, Kraft und Größe der Anschauungsform hin.« (Freud 1900: 105)

Der Traum stellt dar, wie ein Maler es tut; oder besser noch: wie die bewegten Bilder im Kino es tun, die mit dem Traum so oft verglichen wurden.[6] Fast lässt sich der Traum darum als eine Art nächtliches Kino

5 Tatsächlich wird in circa zwei von drei Träumen im Erwachsenenalter *auch* sprachlich interagiert (vgl. Strauch 2002: 84 f.); diese Tatsache widerspricht jedoch nicht einer inhaltlichen Dominanz des Visuellen im Traum, die sich empirisch bestätigen lässt (vgl. Rechtschaffen/Buchignani 1992). Zum – überaus seltenen – Phänomen der »bildlosen Träume« vgl. aber auch Fischer-Kern (2004).

6 Erste Formulierungen der Film-als-Traum-Analogie finden sich bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts (z.B. Lukács 1913: 114); später nimmt sie v.a. in psychoanalytischen Filmtheorien eine prominente Rolle ein (vgl. die Überblicksdarstellungen von Zeul 1994, Hediger 2004 und Brütsch 2009). Idealtypisch kommt sie in vier – zum Teil eng miteinander verwobenen – Ausprägungen vor: erstens als allgemeine, ›anthropologische‹ Beschreibung

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beschreiben – mit dem entscheidenden Unterschied, dass wir beim Traum in der Regel nicht wissen, dass wir nur träumen, sondern ihn als Halluzination erleben: »Der Träumende weiß nicht, daß er träumt, während der Filmbetrachter weiß, daß er im Kino ist.« (Metz 1977: 79; vgl. 1975: 1004)

Freud postuliert ein eigenes psychisches System, das für das nächtliche Spektakel auf der Traumleinwand verantwortlich ist: den sogenannten »Primärvorgang« im Unterschied zum »Sekundärvorgang« (Freud 1900: 571) bzw. (so die häufig gebrauchte Rückübersetzung aus dem Englischen) den ›Primärprozess‹ im Unterschied zum ›Sekundärprozess‹ (vgl. Laplanche/Pontalis 1967: 396). Der Sekundärprozess entspricht im Großen und Ganzen den Operationen des Wachbewusstseins; er ist rational organisiert, gehorcht den logischen Gesetzen der Vernunft und arbeitet mit kausalen und temporalen Verknüpfungen. Den Primärprozess beschreibt Freud dagegen als vor-rationale, »primitive Denktätigkeit« (Freud 1900: 539). Er bildet den ältesten, wilden »Kern« (ebd.: 572) der Psyche. Seine Bezeichnung trägt er, weil er sowohl gattungs- als auch individualgeschichtlich primär ist und am Anfang steht, während sich der Sekundärprozess »erst allmählich im Laufe des Lebens« (ebd.) ausbildet und den Primärprozess überlagert, ohne ihn je ganz abzulösen.

Die geistigen Operationen des Primärprozesses folgen dem Gesetz der »Assoziationsverkettung« (ebd.: 507, vgl. 504–509). Freud hatte solche Verkettungen in der Vor- und Frühphase der Psychoanalyse anhand der Wortassoziationen von Patienten erstmals kennengelernt.[7] Die

des Zusammenhangs von Film und Phantasie, Imagination, Fiktion etc. (vgl. Morin 1956); zweitens im Zuge eines phänomenologischen, an Freud geschulten Vergleichs von Film und Traum auf der Ebene der Bilder und ihrer Darstellungsweisen (vgl. Montani/Pietranera 1938, Lebovici 1949, Kuntzel 1975); drittens, zum Teil ebenfalls an Freud sowie an Lewins »dream screen« (1946, 1953) orientiert, auf der Ebene des Kino-Erlebnisses und der Kino-Apparatur (vgl. Kracauer 1960: 215–233, Metz 1975, Eberwein 1984, Koch 2002, Zeul 2003), insbesondere im Kontext der ›Apparatus-Theorie‹ der 1970er Jahre, welche die ideologischen Effekte und das ›Blick-Regime‹ des Films betont (vgl. Baudry 1970, 1975; dazu Winkler 1992); und viertens im funktionalen Sinne, wonach der Film eine bestimmte Funktion in der Psyche des Zuschauers übernimmt und dadurch etwas über diesen Zuschauer bzw. die Gesellschaft aussagt (vgl. Musatti 1950, Wolfenstein/Leites 1950: 11–16, Bronfen 1999: 41–47, Diken/Laustsen 2007: 1–17 sowie G. Schneider 2008: 23 f.). Mein eigener Gebrauch der Bild-als-Traum-Analogie umschließt im Grundsatz alle vier genannten Bedeutungsfacetten, wird aber v. a. im Hinblick auf den zweiten und vierten Aspekt ausbuchstabiert.

7 Zum Konzept der Assoziationsverkettungen, das neben Aristoteles (*De memoria*) u. a. auf die psychologischen Untersuchungen von Hermann Ebbinghaus (1885: 123–169) und Wilhelm Wundt (1896: 262–291) sowie auf Carl

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verbindungen des Primärprozesses kümmern sich nicht um logische Zusammenhänge, sie ›schließen kurz‹, was auf irgendeine Weise zueinander in Beziehung steht und sich gegeneinander austauschen lässt. Der Primärprozess »springt von einem Gedanken oder Bild zum anderen und läßt rationale Überlegungen außer acht; er gleicht mehr einem Energiefluß als dem Denken« (Altman 1975: 20). Dank seiner »größeren Beweglichkeit« (Freud 1915a: 145) ist das assoziative Denken des Primärprozesses durchlässiger für die Inhalte des Unbewussten, weshalb Freud diese Denkform in Gestalt des ›freien Assoziierens‹ schon früh zur »Grundregel« (Freud 1912: 167, vgl. 1900: 121) der psychoanalytischen Kur erhoben hatte.

Während sich das freie Assoziieren bereits im Medium der Sprache vollzieht, also auf einem vergleichsweise entwickelten psychischen Niveau, erscheint der Primärprozess im Traum in seiner ›primären‹, ontogenetisch früheren Gestalt. Der Traum ist eine »Regression« (Freud 1900: 510–524), eine »Rückkehr in die primitive Bildsprache« (Türcke 2008: 53). Auch inhaltlich zeigt er diesen regressiven Zug ins Archaische mit seiner charakteristischen »Vorliebe für das *Ungemessene, Übertriebene, Ungeheuerliche*« (Freud 1900: 105), für bizarre, scheinbar absurde Geschehnisse und Konstellationen, für triebhafte Sexualität und offene Aggression. Andererseits ist das wilde Denken des Traums doch nicht derart wild, dass es aufhörte, intelligibel und deutbar zu sein. Der Traum ist »ein sinnvolles psychisches Gebilde« (ebd.: 29), beginnt Freud seine Argumentation der *Traumdeutung* und wendet sich damit gegen die seinerzeit herrschenden physiologischen Theorien, die den Traum als sinnloses Abfallprodukt der Psyche gedeutet hatten.[8] Freud stellt ihnen eine

Gustav Jungs Assoziationsstudien (vgl. 1906) zurückgeht, vgl. Freud (1916–1917: 122–126). Eine eigene allgemeine (›metapsychologische‹) Theorie der Assoziationsverkettungen hat Freud nicht entwickelt; vgl. aber die frühen – noch ›vor-psychoanalytischen‹ – Ausführungen zu den *Aphasien* (Freud 1891: 74 ff.).

8 Die Auffassung vom Traum als sinnlosem Gebilde ist auch *nach* Freud noch häufig anzutreffen, am einflussreichsten bei Hobson/McCarley (1977), die den Traum als nächtliche Verarbeitung zufälliger Erregungssequenzen bzw. »noisy signals« (ebd.: 1347) aus dem Hirnstamm durch höhere Hirnregionen interpretieren. Diese rein physiologische Erklärung allerdings auch innerhalb der Neurowissenschaften inzwischen stark umstritten (vgl. Solms 1999; Wiegand/von Spreti/Förstl 2006: 25–33; zur Hobson-Solms-Debatte auch Fiss 2002), während im Gegenzug gerade die psychoanalytische Traumtheorie eine unerwartete Renaissance erfährt. So resümiert der Neurowissenschaftler Mark Solms (1999: 85), dass die »jüngsten Forschungsbeiträge der Neurowissenschaften in den wesentlichen Zügen mit der von Freud in seiner Traumdeutung entworfenen Theorie durchaus vereinbar [sind]. Mehr noch: Die Freudsche Konzeption der träumenden Psyche ist

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»psychologische Technik« gegenüber, »welche gestattet, Träume zu deuten« (ebd.). Hinter den scheinbar sinnlosen Inhalten des Traums verbirgt sich, so Freud, eine sinnvolle Ausdruckssprache des Unbewussten.

Einen Traum als derartige Ausdruckssprache zu entschlüsseln und seinen Sinngehalt zu verstehen, heißt für Freud, ihn zu übersetzen, wie man einen Text übersetzt. Das wiederum bedeutet, einen ersten Text in einen zweiten, neuen Text zu verwandeln. So setzt der Akt der Traumdeutung zuallererst mit einer fundamentalen Verdoppelung des Traums ein: Wenn der Traum definitionsgemäß eine ›Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder‹ ist, dann existiert er notwendig zweifach – einmal als »Original« (ebd.: 280), das andere Mal in »Übersetzung« (ebd.). Darum gilt es, zwischen dem »*manifesten* Trauminhalt« einerseits und dem »*latente[n]* Trauminhalt« oder »Traumgedanken« andererseits zu unterscheiden (ebd.). Der manifeste Trauminhalt ist der tatsächlich geträumte Traum im Sinne der »uns meist fragmentarisch scheinenden Erinnerung, die sich nach dem Erwachen an ihn einstellt« (Freud 1905a: 149 f.). Der latente Traum hingegen ist die interpretativ zu erschließende Bedeutung ›hinter‹ dem Traum. Latenter und manifester Traum verhalten sich zueinander wie »zwei Darstellungen desselben Inhaltes«, von denen die eine auf die andere verweist und sie enthält:

> »Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und Übersetzung kennenlernen sollen.« (Freud 1900: 280)

Latente Traumgedanken und manifester Trauminhalt verhalten sich zueinander nicht nur wie »Original und Übersetzung«, sondern mehr noch wie Klartext und Rätselsprache. Die Traumgedanken sind verschlüsselt, eben darum heißen sie ›latent‹; sie verstecken sich unter der sichtbaren Oberfläche des Traums und seiner »Bilderschrift« (ebd.). So gleicht der Traum für Freud einem »Bilderrätsel (Rebus)« (ebd.), wie man es aus Zeitungen und Illustrierten kennt. Er ist eine Aufforderung zur Entschlüsselung, zur Freilegung seines latenten, verborgenen Sinns.

in manchen Aspekten in derart schlüssiger Übereinstimmung mit dem erst heute zur Verfügung stehenden Datenmaterial, daß ich persönlich sogar der Meinung bin, wir wären gut beraten, Freuds Modell als Orientierungsrahmen für die nächste Phase unserer neurowissenschaftlichen Untersuchungen zu nutzen.« Für eine ähnliche Einschätzung vgl. Shevrin/Eiser (2003) und Hau (2008: 238–259), etwas zurückhaltender aber auch Werner/Langenmayer (2005: 167–170).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Was also verbirgt sich an latentem Sinn hinter den rätselhaften Bildern des Traums? Hinter jedem Traum, so lautet die Generalthese der *Traumdeutung*, verbirgt sich eine »Wunscherfüllung« (ebd.: 141–150). Der Traum erfüllt Wünsche, insbesondere solche des Unbewussten. Was Freud unter einem ›Wunsch‹ dabei genau versteht, erläutert er am Grundmodell des kleinen Säuglings an der Mutterbrust, der ihm zugleich als Grundmodell der Phantasieproduktion überhaupt dient.[9] Am Ursprung allen Wünschens und Phantasierens steht demnach das Hungergefühl des kleinen Säuglings: »Das hungrige Kind wird hilflos schreien oder zappeln« (ebd.: 539), zeichnet Freud die erste Szene seiner Genealogie des Wunsches und der Phantasie. In der zweiten Szene betritt eine mütterliche Brust den Schauplatz. Denn gegen das Schreien und Zappeln kann nur die Außenwelt Abhilfe schaffen, wenn »auf irgendeinem Wege, beim Kind durch fremde Hilfeleistung, die Erfahrung des *Befriedigungserlebnisses* gemacht wird« (ebd.). Im Befriedigungserlebnis wird der Hungerreiz aufgehoben, gleichzeitig aber auch eine bleibende Erfahrung gemacht, die sich im Inneren des Kindes einprägt. Mit dem »Erscheinen einer gewissen Wahrnehmung« (ebd.) wandert das Befriedigungserlebnis in den psychischen Haushalt ein; ein »Erinnerungsbild« (ebd.) entsteht. Wann immer die Versagungen der Außenwelt es erfordern, kann der Säugling dieses verinnerlichte Befriedigungserlebnis von nun an als Phantasiebild wieder aufrufen:

> »Ein wesentlicher Bestandteil dieses Erlebnisses ist das Erscheinen einer gewissen Wahrnehmung (der Nahrung im Beispiel), deren Erinnerungsbild von jetzt an mit der Gedächtnisspur der Bedürfniserregung assoziiert bleibt. Sobald dies Bedürfnis ein nächstesmal auftritt, wird sich, dank der hergestellten Verknüpfung, eine psychische Regung ergeben, welche das Erinnerungsbild jener Wahrnehmung wieder besetzen und die Wahrnehmung selbst wieder hervorrufen, also eigentlich die Situation der ersten Befriedigung wiederherstellen will. Eine solche Regung ist das, was wir einen Wunsch heißen; das Wiedererscheinen der Wahrnehmung ist die Wunscherfüllung« (ebd.).

Die dritte und entscheidende Szene in Freuds Genealogie des Phantasierens besteht also darin, dass aus dem Erinnerungsbild ein *Wunschbild* wird, das mit Hilfe der menschlichen Einbildungskraft zum

9 Zum Säugling als Grundmodell der Phantasieproduktion bei Freud vgl. Rapaport (1960: 25); eine umfassende Darstellung der verschiedenen Konzeptionen von Phantasie bei Freud und anderen psychoanalytischen Autoren bieten Bohleber et al. (2016), die v. a. die jeweiligen Beziehungen zwischen Phantasie und Realität in diesen Konzeptionen herausarbeiten. Zur psychoanalytischen Theorie der Phantasie vgl. zudem Isaacs (1948), Sandler (1976) und Torok (1997).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Wiedererscheinen« gebracht werden kann. Das Bild löst sich von der aktuellen Wahrnehmung ab und wird zu einem *imaginären* Bild im Sinne einer mehr oder weniger frei verfügbaren Einbildung, die ersatzweise für die Abwesenheit des realen Objekts einspringt.

Auch der Traum ist ein solches ›Wiedererscheinen‹ von Bildern im nächtlichen Imaginären des Subjekts. So spricht vieles dafür, dass Freud sich den Traum nicht nur als Bildersprache vorstellt, sondern dass er auch die ›latenten Traumgedanken‹, die sich in dieser Bildersprache ausdrücken, nach dem Modell des Säuglings als ›Bildgedanken‹ begreift. Völlig eindeutig wird er in diesem Punkt freilich nicht: Gerade die an anderer Stelle formulierte Definition des Traums als ›Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder‹ legt ja nahe, dass die ›Gedanken‹ des Unbewussten nicht von vornherein bildlich verfasst sind, sondern in Bilder erst ›umgesetzt‹ werden müssen. Die umgekehrte Schlussfolgerung, das Unbewusste sei »strukturiert wie eine Sprache«, mit der Jacques Lacan (1964: 26) die Psychoanalyse im Geiste des Strukturalismus und der Linguistik umgedeutet hatte, geht gleichwohl wiederum an Freuds Auffassungen vorbei.[10] Sie widerspricht zudem der Empirie des Traumphänomens, sind doch zumindest einige – und nicht die wenigsten – Traumwünsche ganz zweifellos bildhaften Ursprungs. Sexualträume etwa lassen sich für gewöhnlich nicht als der ins Bild verwandelte Ausdruck eines sprachlichen Gedankens deuten, sondern zeigen die gewünschte Sache selbst in ihrer ganz und gar sinnlichen, triebhaften, *vor-sprachlichen* Dimension.[11]

Nicht nur im Sexualtraum lässt sich die Wunscherfüllungsfunktion des Traums vergleichsweise direkt beobachten. Auch in Kinderträumen kommt der Wunsch zumeist ganz ohne Verrätselung aus. Die kindlichen Wunschträume von Schokolade und Eiscreme »geben keine Rätsel zu lösen« (Freud 1900: 145), manifester und latenter Trauminhalt sind dort deckungsgleich. Komplizierter wird die Erkenntnis der Traumgedanken

10 Zur Kritik an Lacans »overly linguistifying tendency«, die ihn nicht zuletzt mit Jürgen Habermas verbinde, vgl. Whitebook (1995: 181), der – entgegen Lacans Selbsteinschätzung als ›Rückkehr zu Freud‹ – den Gegensatz zu Freud hervorhebt: »For Freud, the unconscious is imagistically structured, and the ego is mediated by language; for Lacan, it is just the opposite: the ›unconscious is structured like a language,‹ and the ego is an imaginary entity.« (Ebd.: 181 f.) Allgemein zu Lacans Weiterentwicklung der Psychoanalyse vgl. die Einführungen von Weber (1978), Widmer (1990) und Ruhs (2010); letzterer auch mit bild- und filmtheoretischen Überlegungen.

11 Vgl. zu dieser Lesart u.a. die folgende Passage der *Traumdeutung*, in der Freud (1900: 519) das »sinnliche Bild« als das ursprüngliche *»Rohmaterial«* der *»Traumgedanken«* beschreibt: »Wir heißen es Regression, wenn sich im Traum die Vorstellung in das sinnliche Bild rückverwandelt, aus dem sie irgendeinmal hervorgegangen ist. [...] *Das Gefüge der Traumgedanken wird bei der Regression in sein Rohmaterial aufgelöst.«*

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hingegen, sobald *verdrängte Wünsche* ins Spiel kommen. Wo immer solche verdrängten Wünsche zum Thema des Traums werden, immer da müssen die Wünsche sich verkleiden, entstellen und verrätseln.

Der Grund für diese Entstellungen und Verrätselungen liegt im Mechanismus der Verdrängung und des Unbewussten begründet. In der *Traumdeutung* entwickelt Freud zum ersten Mal sein ›topisches Modell‹ der Psyche, an dem er bis über die programmatisch zentralen ›metapsychologischen‹ Schriften des Jahres 1915 hinaus festhält.[12] Auch später, nach der Einführung eines zweiten, alternativen Modells mit den Instanzen ›Es‹, ›Ich‹ und ›Über-Ich‹ (vgl. Freud 1923), bleiben die zentralen Ideen und Begriffe des topischen Modells unangetastet.[13] Es lässt sich als eine Art Landkarte verstehen, die das psychische Geschehen entlang einer »topischen Differenz« (Emmerich 2007: 62) in verschiedene Bereiche unterteilt: Bewusstsein, Vorbewusstes und Unbewusstes (vgl. Freud 1900: 510–588). Zum Bewusstsein zählt Freud die aktuellen Wahrnehmungen der Außenwelt (vgl. ebd.: 514), aber auch alle anderen bewussten Denkvorgänge. Zum Vorbewussten rechnet er »*Erinnerungsspur[en]*« (ebd.) sowie »alles, was implizit in der seelischen Aktivität vorhanden ist, ohne deshalb als Objekt des Bewußtseins betrachtet zu werden« (Laplanche/Pontalis 1967: 614).[14] Dabei ist das Vorbewusste nicht mit dem Unbewussten zu verwechseln, wie Freud es versteht: Vorbewusste Inhalte werden zwar aktuell nicht bewusst erlebt, sind grundsätzlich aber »*bewusstseinsfähig*« (Freud 1915a: 132).

Als unbewusst im engeren Sinne bezeichnet Freud schließlich all jene Inhalte, gegen deren Bewusstwerdung psychische »Widerstände« (Freud 1915b: 107) existieren, die also aktiv aus dem bewussten Denkvorgang

12 Zu diesen metapsychologischen Schriften zählen »Das Unbewusste« (1915a), »Die Verdrängung« (1915b), die »Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre« (1915c), »Trauer und Melancholie« (1915d) sowie »Triebe und Triebschicksale« (1915e). Unter dem Begriff ›Metapsychologie‹ versteht Freud die zusammenfassende Gesamtschau psychologischer Einzelaspekte (vgl. Freud 1915a: 140).

13 In der *Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* versucht Freud sogar, die beiden Modelle in ein gemeinsames Schaubild zu integrieren (1933: 515; ähnlich 1938: 79–86). Zum systematischen Verhältnis der beiden Modelle vgl. Brenner (1955: 50–76) sowie die editorische Notiz in Freud (1923: 275–281).

14 Vgl. in diesem Zusammenhang das soziologische Konzept des »tacit knowledge« bzw. des ›impliziten Wissens‹ bei Michael Polanyi (1966) sowie die verwandte Konzeption des »sens pratique« bei Pierre Bourdieu (1980); dazu auch Bourdieus Begriff des »*kulturell Unbewußte[n]*« (Bourdieu 1970: 115–124), bei dem es sich gemäß der Freud'schen Terminologie gerade nicht um Unbewusstes, sondern um *Vorbewusstes* handelt. Zu den gleichwohl zahlreichen Bezugnahmen Bourdieus auf die Psychoanalyse vgl. King (2014).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ausgeschlossen bzw. verdrängt werden. Dazu zählen vor allem von innen her sich aufdrängende, kulturell und individuell ›verpönte‹ Triebregungen erotischer oder aggressiver Natur. Später, im Zuge seiner ›realistischen Wende‹ in *Jenseits des Lustprinzips* (1920), erweitert Freud das Reich des Unbewussten aber auch um traumatische Außenwelteindrücke, die verdrängt werden müssen, weil sie die psychische Stabilität und Integrität des Subjekts gefährden (vgl. 3.2.3). In beiden Fällen heißt Verdrängung, dass der verdrängte Gedanke bzw. die verdrängte Vorstellung zwar in der Psyche existiert und ›gedacht‹ wird, dabei aber »dem Blick des Bewußtseins [...] entzogen« (Freud 1916–17: 293) bleibt. Insofern lässt sich der Verdrängungsvorgang als »Sperrung« (Freud 1915a: 153) oder »Abhaltung vom Bewußtsein« (ebd.: 138) verstehen.

Durch die Verdrängung ›gesperrt‹, wandert die unerwünschte Regung schließlich ins Unbewusste ab, wo sie »unwirksam« (Freud 1915b: 107) wird. Freud vergleicht den Verdrängungsvorgang mit der politischen »Zensur« (1900: 507) von Staaten, die auf ähnliche Weise operiert, indem sie unerwünschte Inhalte aus der Öffentlichkeit verbannt und dadurch unwirksam macht. Andererseits heißt verdrängen jedoch nicht ›vergessen‹ oder ›verschwinden‹, ganz so wie ja auch die politische Zensur das Zensierte nicht einfach zum Verschwinden bringt, sondern nur dessen öffentliche Artikulation unterbindet. Die verdrängte Triebregung arbeitet im Inneren der Psyche weiter, zum Teil sogar »noch ungestörter und reichhaltiger [...], wenn sie durch die Verdrängung dem bewußten Einfluß entzogen ist. Sie wuchert dann sozusagen im Dunkeln« (ebd.: 110), führt Freud die Grundidee seines Verdrängungskonzepts aus. Das Unbewusste, so die psychoanalytische Pointe, ist kein totes Archiv, kein passiver Speicher für abgeschobene, gewissermaßen ›abgestorbene‹ Vorstellungsinhalte, sondern ein lebendiger Teil der Psyche mit eigenen Dynamiken und Mechanismen. Ergänzend zur topischen Unterscheidung entwickelt Freud darum eine »*dynamische* Auffassung der seelischen Vorgänge« (Freud 1915a: 132), die das Unbewusste als innerpsychischen Ort der Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Kräften und widerstreitenden Strebungen auffasst.[15]

Zur Dynamik des Unbewussten zählt auch dessen aus Sicht der Psychoanalyse wichtigste Eigenschaft: die Tendenz zur »*Wiederkehr des Verdrängten*« (Freud 1915b: 115, vgl. 1900: 473, 586). Keine Verdrängung gelingt jemals vollständig; auf die eine oder andere Art drängen die unterdrückten Inhalte an die Oberfläche zurück. Das Unbewusste »sträubt sich« gegen das »Schicksal« der Verdrängung und »schafft sich

15 Zum systematischen Verhältnis der verschiedenen Denkmodelle, die Freud im Laufe seines Werkes als einander ergänzende ›Gesichtspunkte‹ entwirft, vgl. Rapaport (1960); in prägnanter Zusammenfassung auch Kuhns (1982: 193).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf Wegen, über die das Ich keine Macht hat, eine Ersatzvertretung« (Freud 1924b: 334) wie etwa im neurotischen Symptom oder in der verräterischen Fehlleistung.[16] Die »*Ersatzbildung*« (Freud 1915b: 114) ist ein Kompromiss zwischen Verdrängung und Wiederkehr: Das Verdrängte darf einerseits wiederkehren, andererseits aber nicht direkt, sondern nur indirekt – durch *symbolischen* bzw. *imaginären Ausdruck*. Auch der Traum ist in diesem Sinne ein Medium der Wiederkehr des Verdrängten – und sogar ein besonders privilegiertes Medium, da in der Bewusstseinsferne des Schlafs die Zensurschwelle der Psyche herabgesetzt ist, weshalb das Unbewusste sich im Traum unbeobachteter, ungebremster und freier ausdrücken kann als im Wachzustand (vgl. Freud 1900: 473, 503, 541). Darin liegt der tiefere Grund, warum Freud dem Traum so große Aufmerksamkeit widmet: Er ist, wie es in einer der bekanntesten Formulierungen der *Traumdeutung* heißt, der Königsweg, die »*Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben*« (ebd.: 577).

Deutlicher noch als an jeder anderen Form der psychischen Ersatzbildung zeigen sich am Traum zudem die Bedingungen und Funktionsweisen dieser Ersatzbildungen. Der Traum, so Freud, *verwandelt* die verdrängten Inhalte, er transformiert sie in *andere Bilder*. Man könnte auch sagen, er wird schöpferisch, um die im Schlaf zwar abgeminderte, aber noch immer nicht gänzlich unwirksame psychische Zensur zu umgehen und den »Traumzensor« (ebd.: 485) zu überlisten. Das Mittel zu dieser Zensurumgehung ist die »*Entstellung*« (ebd.: 158) oder »Traumentstellung« (ebd.: 151–176). Ihr allein ist es zu verdanken, dass die Bilder des Traums auf den ersten Blick so oft wie sinnlose Abfallprodukte der Psyche erscheinen. In Wirklichkeit nämlich verhüllen die Traumbilder ihren Sinngehalt lediglich. Wie der »politische Schriftsteller, der den Machthabern unbequeme Wahrheiten zu sagen hat« (ebd.: 158), muss auch der Traum seine Botschaft in harmloses oder unverständliches Gewand kleiden; umso mehr, je stärker verdrängt der Traumwunsch ist. Viele Träume, erläutert Freud, sind

16 Freud formuliert in diesem Zusammenhang ein eigenes, an den Energieerhaltungssatz der Physik angelehntes Prinzip der psychischen ›Spannungsabfuhr‹: Einmal aufgebaute Spannungen verschwinden nicht einfach, sondern müssen ›abgeführt‹ werden – entweder körperlich durch »motorische Abfuhr« (Freud 1900: 550) oder symbolisch durch Ersatzbildungen. So ergänzt er die dynamische Auffassung um einen »ökonomischen Gesichtspunkt« (Freud 1920: 217, vgl. 1915a: 140), also um »eine Sprache der Energien und Energiemengen« (Kuhns 1982: 193), die v. a. auf die energetischen bzw. libidinösen ›Besetzungen‹ von Objekten, aber auch auf die komplexen Umwandlungs- und Transformationsprozesse innerhalb der Psyche abhebt. Zur energietheoretischen Dimension in Freuds Werk vgl. Hartmann (1927: 170–188), Bernfeld/Feitelberg (1930: 22–35) und Rapaport (1960: 54–56, 81 f., 96–105); zum ideengeschichtlichen Kontext auch Wegener (2004).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »gerade darum so entstellt und die Wunscherfüllung in ihnen bis zur Unkenntlichkeit verkleidet, weil ein Widerwillen, eine Verdrängungsabsicht gegen das Thema des Traumes oder gegen den aus ihm geschöpften Wunsch besteht« (ebd.: 175).

Der Traum ist folglich nicht einfach nur eine Wunscherfüllung, sondern eine *verdeckte* Wunscherfüllung, wie Freud seine Generalthese modifiziert und präzisiert: *»Der Traum ist die (verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches.«* (Ebd.: 175) Sogar noch die Angst- und Alpträume, die dieser Beschreibung direkt zu widersprechen scheinen, erklärt Freud zumindest in der *Traumdeutung* noch konsequent als Erfüllungen verdrängter Wünsche – wenn auch nicht ohne mitunter etwas kompliziert anmutende Umwege der Argumentation.[17]

Der Wunsch aus der Tiefe des Unbewussten ist allerdings nicht der einzige Ursprung des Traums. Freud postuliert vielmehr eine *multiple Genese* des Traums. Die Traumbildung speist sich aus mindestens zwei Quellen, die zusammenkommen müssen, um den Traumprozess in Gang zu bringen. Der unbewusste Wunsch aus der Tiefe benötigt einen assoziativen Anknüpfungspunkt aus dem Wachleben: In »jedem Traum«, meint Freud, ist stets auch »eine Anknüpfung an die Erlebnisse des *letztabgelaufenen Tages* aufzufinden« (ebd.: 179). Der tieferliegende Wunsch muss sich an einen »Tagesrest« (ebd.: 271), »Tageseindruck« (ebd.: 187) oder »Tagesgedanken« (ebd.: 453) ›anheften‹, um sich von ihm über die Zensurschwelle gleichsam mittransportieren zu lassen. Es ist nicht das Unbewusste aus der Tiefe allein, sondern das *Zusammenwirken* von

17 Freud verweist zu diesem Zweck auf die topische Differenz, also die innere Spaltung des Träumers und seine psychischen Konflikte. Auch »Träume mit peinlichem Inhalt« (Freud 1900: 161) oder »*Strafträume*« (ebd.: 458), in denen uns Gewalt und Schrecken angetan werden, sind demnach Wunscherfüllungen – nur erfüllen sie nicht etwa die libidinösen, auf Lust gerichteten Wünsche des Unbewussten, sondern die lustfeindlichen Wünsche der Zensurinstanz (vgl. ebd.: 552). Der Angsttraum ist die Erfüllung einer *bestimmten* Instanz der Psyche, die sich wünscht, dass die Wünsche einer bestimmten *anderen* Instanz nicht in Erfüllung gehen. Die Angstgefühle im Traum sind entsprechend die Angstgefühle der Zensurinstanz, die sich von den andrängenden Wünschen des Unbewussten bedroht fühlt. Vgl. hierzu auch die Erklärung bei Charles Brenner (1955: 190): »Generell können wir von den Angstträumen sagen, daß sie ein Versagen der Abwehroperationen des Ichs anzeigen. Geschehen ist folgendes: einem Element des latenten Trauminhalts ist es gelungen, trotz dem Widerstand der Ich-Abwehren den Zugang zum Bewußtsein zu erzwingen, d. h. zum manifesten Trauminhalt, und zwar in einer zu unmittelbaren oder erkennbaren Form, als daß das Ich das zulassen könnte.« – Zur späteren ›Revision der Traumlehre‹ in diesem Punkt siehe Abschnitt 3.1.3.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

oben und unten, außen und innen – man könnte auch sagen: von materieller und psychischer Realität –, das die Bildermaschine des Traums antreibt.

3.1.2 Der psychische Transformationsprozess der Bilder: Die Traumarbeit

Im Traum ist die Zensurschwelle der Psyche herabgesetzt, die Wiederkehr des Verdrängten also erleichtert; darum träumen wir Dinge, die uns im Wachleben erschrecken oder abstoßen würden. Aber selbst im Traum ist die Zensur nicht gänzlich ausgeschaltet, wie Freud mit der Formulierung vom ›Traumzensor‹ impliziert. Darum muss das Unbewusste seine verdrängten Inhalte entstellen und verkleiden, um sie über die Zensurschwelle in den manifesten Traum zu transportieren. Den Mitteln dieser Entstellung und Verkleidung ist das Kapitel über die »Traumarbeit« (Freud 1900: 280–487) gewidmet, das sechste und längste Kapitel der *Traumdeutung*. Gemeinsam mit den metapsychologischen Erörterungen des siebten Kapitels bildet es das Herzstück des Buches. In ihm erörtert Freud die *Form* des Traums – also die formalen Mechanismen jenes bildlichen Denkens, das der Traum als ›Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder‹ darstellt. Insgesamt macht Freud vier große Mechanismen der Traumarbeit aus, von denen drei – ›Verdichtung‹, ›Verschiebung‹ und ›Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ – dem Primärprozess zugeordnet sind, der vierte hingegen – die ›sekundäre Bearbeitung‹ – dem Sekundärprozess.

Als ersten Mechanismus beschreibt Freud die »Verdichtungsarbeit« (ebd.: 282–308). Der manifeste Traum ist verdichtet, komprimiert im Vergleich zu den Traumgedanken, die sich in ihm ausdrücken. Das zeigt sich bereits quantitativ am eklatanten Missverhältnis zwischen den manifesten Trauminhalten und ihrem Bedeutungsreichtum:

> »Der Traum ist knapp, armselig, lakonisch im Vergleich zu dem Umfang und zur Reichhaltigkeit der Traumgedanken. Der Traum füllt niedergeschrieben eine halbe Seite; die Analyse, in der die Traumgedanken enthalten sind, bedarf das sechs-, acht-, zwölffache an Schriftraum.« (Ebd.: 282)

Die Traumverdichtung erschöpft sich jedoch nicht in diesen quantitativen Verknappungswirkungen. Eine qualitative Verdichtung wird durch die »Überdeterminierung des Trauminhalts« (ebd.: 293) erreicht, das heißt durch die mehrfache Besetzung einzelner Traumelemente. Eine Person im Traum etwa kann eine ganze Reihe von zum Teil widersprüchlichen Bedeutungen in sich vereinen. Sie stellt dann eine »Mischperson«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(ebd.: 318) dar, die »*mehrfach* determiniert« bzw. »*überdeterminiert*« (ebd.: 286) ist. Durch derartige Übereinanderschichtungen von Bedeutungen bzw. »Mischbildungen« (ebd.: 318) wird das Traumbild zum »Knotenpunkt, in welchem für den Traum zahlreiche Gedankengänge zusammentreffen« (ebd.: 286) – ohne als *einzelne* Traumgedanken noch sichtbar zu sein.

Als zweiten Mechanismus erörtert Freud die »Verschiebungsarbeit« (ebd.: 305–308). Sie spielt als ›Ersatzbildung‹ in zahlreichen Äußerungen der Psyche eine zentrale Rolle wie etwa in der Phobie (vgl. Freud 1909) oder im Fetischismus, bei dem sexuelle Erregungsenergie vom Körper auf bestimmte Teile desselben (Fuß) oder auf mit diesem in Berührung stehende Objekte (Strumpf) verschoben wird (vgl. Freud 1905b: 63–65). Der Traum arbeitet ebenfalls mit solchen Verschiebungen »des emotional Bedeutsamen auf nichtige Nebensächlichkeiten« (Kemper 1955: 85), um problematische, anstößige oder angstmachende Objekte durch andere, weniger problematische zu ersetzen. Durch die Verschiebung wird der Traum dann »gleichsam *anders zentriert*« (Freud 1900: 305), er verlagert seinen »Mittelpunkt« (ebd.), sein ›Erregungszentrum‹, auf ein scheinbar bedeutungsloses Detail. In gewisser Weise handelt es sich bei der Verschiebung, wie Freud sie beschreibt, um eine *Verschiebung der ikonischen Differenz* (vgl. 1.2.2): Ein Objekt, das eigentlich im Vordergrund des Traums steht, wird in den Hintergrund gedrängt, wodurch an dessen Stelle ein anderes Objekt in den Vordergrund tritt.

Doch die Ersetzung erfolgt nicht willkürlich. Sie muss eine gewisse Verbindung zwischen dem ursprünglich gemeinten Objekt und seinem »Verschiebungsersatz« (ebd.: 508) bewahren. Verschiebungen können immer nur »längs einer Assoziationskette« (ebd.: 335) erfolgen, das heißt als »Ersetzungen einer bestimmten Vorstellung durch eine andere ihr in der Assoziation irgendwie nahestehende« (ebd.). So transformiert sich das ursprünglich gemeinte Traumelement und verwandelt sich in ein anderes, einerseits *ähnliches*, andererseits aber nicht *zu* ähnliches Element. Was damit gemeint ist, lässt sich an einem – treffenderweise als *rêve*, also als »Traum« betitelten – Blatt aus Grandvilles *Magasin Pittoresque* (1847) veranschaulichen (Abb. 9), das gleich eine ganze Folge von Bild-Transformationen ›längs einer Assoziationskette‹ zeigt. Im Zuge dieser Transformationen legt das ursprüngliche Motiv einen geradezu abenteuerlichen Weg (von der Mondsichel am Himmel über einen Waldpilz, eine Fledermaus und eine Spindel hin zu einer Pferdekutsche) zurück, ohne dabei je aus der Assoziationsverkettung auszubrechen, die die einzelnen Transformationsschritte miteinander verbindet.

Der dritte Mechanismus der Traumarbeit ist die »Rücksicht auf Darstellbarkeit« (ebd.: 335–344). Mit ›Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ meint Freud, dass der Traum, eben weil er im Medium der bildlichen Darstellung operiert, auf die formalen Eigentümlichkeiten dieses Mediums

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 9: Traumverschiebung längs einer Assoziationskette. Grandville: Second rêve. – Une promenade dans le ciel. Aus: Le Magasin Pittoresque, 1847, S. 213.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rücksicht nehmen muss.[18] Insofern ist die Rücksicht auf Darstellbarkeit den übrigen Mechanismen logisch übergeordnet: »Die *ganze* Traumarbeit nimmt diese Rücksicht«, betont Christoph Türcke in seiner von Freud inspirierten *Philosophie des Traums* (2008: 53).[19] In vielen Fällen stellt diese Rücksichtnahme kein gesondertes Problem dar; insbesondere dort, wo es um bildliche Traumgedanken geht oder um die »Relation von Ähnlichkeit« und »Übereinstimmung« (Freud 1900: 317), um das »*Gleichwie*« (ebd.) zweier Traumelemente, ist der Traum gewissermaßen ganz in seinem Element.

Nicht alle Gedanken lassen sich jedoch problemlos durch Bilder ausdrücken. So macht Freud in diesem Abschnitt vor allem darauf aufmerksam, was im visuellen Medium des Traums alles *nicht* dargestellt werden kann – zum Beispiel kausale Relationen: »Der Traum hat für diese logischen Relationen unter den Traumgedanken keine Mittel der Darstellung zur Verfügung.« (Ebd.: 310 f.) Dass ein Traumereignis – etwa eine aggressive Konfrontation – durch ein anderes Traumereignis kausal verursacht wurde, kann der Traum nicht direkt ausdrücken, sondern allenfalls das zeitliche Nacheinander der Ereignisse darstellen. Der logische Zusammenhang muss dann in der Deutung erschlossen werden (vgl. ebd.: 313 f.).

Am stärksten scheitern muss der Traum laut Freud an der Darstellung von Widersprüchen und Negationen. »[D]as ›Nein‹ scheint für den Traum nicht zu existieren« (ebd.: 316; vgl. 1915b: 145, 1910b, 1925). Es liegt nahe, die Ursache für diese Unfähigkeit in der Bildform des Traums als solcher zu sehen, die sich für viele Bildtheoretiker ebenfalls durch eine Unfähigkeit zur Negation auszeichnet.[20] Bezeichnenderweise erläutert auch Freud diese Beschränkung der Traumdarstellung mit einem Verweis auf die bildlichen Künste:

18 Vgl. die vollständigere Bezeichnung des Mechanismus bei Freud (1900: 339): »*Die Rücksicht auf die Darstellbarkeit in dem eigentümlichen psychischen Material, dessen sich der Traum bedient*, also zumeist in visuellen Bildern.«

19 Die Formulierung ist in dieser Form allerdings etwas unpräzise, da der Traum, wenn auch »vorwiegend« (Freud 1916–1917: 107), so doch nicht ausschließlich im Medium des Visuellen operiert, wie das Beispiel der Wortverdichtung zeigt (vgl. Kemper 1955: 76–78). Es ist also nicht die »*ganze*« Traumarbeit, die auf Darstellbarkeit Rücksicht nehmen muss.

20 Zur Unmöglichkeit der Negation im Bild sowie zur damit zusammenhängenden Charakterisierung des Bildes als ›jenseits von wahr und falsch‹ vgl. Gombrich (1960: 55–78), Worth (1975), Danto (1992: 33), Debray (1992: 51), Baudrillard (1998: 34), Wiesing (2000a: 204 f.), Berendt (2005: 25), Boehm (2008a: 32) und Asmuth (2010: 93 f.). Verteidigungen einer Wahrheitsfähigkeit der Bilder finden sich im Gegenzug bei Nöth (1997), im Anschluss an Gadamer bei Müller-Strahl (2007) sowie bei Schwarte (2015). Auch die umgekehrte These einer generellen Unwahrheit der Bilder wird gelegentlich vertreten: »Worte lügen manchmal, Bilder lügen immer« (Albrecht 2007).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> » In einer ähnlichen Beschränkung befinden sich ja die darstellenden Künste, Malerei und Plastik im Vergleich zur Poesie, die sich der Rede bedienen kann, und auch hier liegt der Grund des Unvermögens in dem Material, durch dessen Bearbeitung die beiden Künste etwas zum Ausdruck zu bringen streben.« (Freud 1900: 311)

Die Eigentümlichkeiten der Bildform begrenzen die Möglichkeiten der Traumbildung. Zugleich aber, und nur darum steht die ›Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ im Rang eines eigenen Mechanismus der Traumarbeit, zwingen gerade diese Beschränkungen zur Kreativität. Durch »grafische Erfindungsgabe« (Altman 1975: 36) kreiert der Traum eine ganze Reihe von Umwegen, um zumindest einen Teil der nicht darstellbaren Beziehungen doch noch zum Ausdruck zu bringen.

Eines der wichtigsten Mittel dieser grafischen Erfindungsgabe ist für Freud die »Darstellung durch Symbole« (Freud 1900: 345–394), also der Umweg über die »indirekten Darstellungen« (ebd.: 346). Die Bildlogik des Symbols wird besonders in der Definition der beiden Freud-Schüler Otto Rank und Hanns Sachs deutlich, wonach das Symbol zu verstehen sei als »stellvertretender anschaulicher Ersatzausdruck für etwas Verborgenes, mit dem es sinnfällige Merkmale gemeinsam hat oder durch innere Zusammenhänge assoziativ verbunden ist« (Rank/Sachs 1913: 11). Zwar ist im Grunde schon der gesamte manifeste Traum eine indirekte, stellvertretende, symbolische Darstellung. Dass Freud die Symbolisierung dennoch als eigenen Traumvorgang behandelt, verdankt sich seinem eigentümlichen, durch Goethe und die Romantik geprägten Symbolbegriff, demzufolge nicht schlechthin jedes Zeichen ein Symbol ist.[21] Im Unterschied zu den *ad hoc* produzierten Traumbildungen durch Verdichtung und Verschiebung sind die Symbole für Freud aus einem bereits existierenden Zeichenreservoir der Kultur geschöpft, das in der »Folklore, in den Mythen, Sagen, Redensarten, in der Spruchweisheit und in den umlaufenden Witzen eines Volkes« (Freud 1900: 346) überliefert wird. Anders als die ›Privatsymbole‹ der sonstigen Traumarbeit beruhen die ›echten‹ Symbole auf kulturell tradierten und zum Teil noch »in Urzeiten« (ebd.: 347) der menschlichen Gattung gestifteten Assoziationsverknüpfungen.[22] Freud gesteht allerdings auch die Möglichkeit gänzlich neuer Symbolbildungen zu:

21 Zu Freuds Symbolbegriff vgl. Jones (1916), Hartmann (1927: 139–151) und Petocz (1999) sowie – in Abgrenzung u. a. zu Cassirer und Susanne K. Langer, aber auch gegen Jones, Hartmann und Ernst Kris – Lorenzer (1970); zur symbolischen Darstellung speziell im Traum vgl. auch Kemper (1955: 92–96). Vgl. hierzu auch die Angaben auf S. 92, Anm. 19.

22 Als Beispiele nennt Freud »König und Königin«, die »zumeist für die Eltern des Träumers« (Freud 1900: 348) stehen, oder das »Abreisen« als »eines der häufigsten und am besten zu begründenden Todessymbole« (ebd.:

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Eine Anzahl von Symbolen ist so alt wie die Sprachbildung überhaupt, andere werden aber in der Gegenwart fortlaufend neu gebildet (z. B. das Luftschiff, der Zeppelin).« (Ebd.: 347)

Als vierten und letzten Mechanismus der Traumarbeit erläutert Freud schließlich die »sekundäre Bearbeitung« (ebd.: 470–487). Anders als die ersten drei Mechanismen gehört er dem Sekundärprozess an. Seine Tätigkeit besteht darin, die im Primärprozess gebildeten Trauminhalte zu ›glätten‹ und allzu schroffe Brüche, die sich aus der wilden Assoziationslogik des Unbewussten und den Entstellungsmechanismen der übrigen Traumarbeit ergeben, abzumildern. Die sekundäre Bearbeitung »stopft […] die Lücken im Aufbau des Traums« (ebd.: 471), die der Primärprozess in ihm hinterlassen hat, unter anderem durch Einfügung von logischen Übergängen und »Kittgedanken« (ebd.: 471) sowie durch »eine Art generelle Abschlußretusche« (Kemper 1955: 103). Diese Abschlussretusche folgt jedoch nicht dem ursprünglichen Sinngehalt der unbewussten Traumgedanken, sondern lediglich äußeren, also sinnfremden Kriterien. So führt auch und gerade die oberflächliche Glättung des Traums durch die sekundäre Bearbeitung zu einer weiteren Verhüllung, nicht etwa zur Klärung des Traums.[23]

Spätestens nach dieser letzten Abschlussretusche sind die ursprünglichen Traumgedanken endgültig entstellt und unverständlich. Die Traumarbeit hat sie in sinnlose Bilder verwandelt, wenn auch nur in »*scheinbar sinnlose* Bilder«, wie Freud (1900: 586) ganz am Ende der *Traumdeutung* resümiert. Der auf den ersten Blick sinnlose Charakter des manifesten Traums ist die Folge eines *Beziehungs-* oder *Verbindungsabbruchs*

377), v. a. aber die sexuellen Symbole, deren Bilderreichtum er seitenweise aufzählt (vgl. ebd.: 348 ff.). Gerade letztere allerdings fügen sich keineswegs in Freuds bildlogische Begründung der Rücksicht auf Darstellbarkeit ein, sofern die ihnen zugrunde liegenden Traumgedanken – »das männliche Glied«, der »Frauenleib« (ebd.: 348) – eigentlich ja sehr wohl visuell darstellbar sind. Nicht die formale Rücksicht auf Darstellbarkeit, sondern die inhaltliche Zensur gibt hier den Ausschlag.

23 Kemper (1955: 96) veranschaulicht die Sinnentstellung der sekundären Bearbeitung am Beispiel eines Telegramms: »Wenn […] in einem Telegramm ein Teil der Worte einen Geheimcode darstellt, *ohne daß der Empfänger davon weiß*, wird er das Wesentliche der Mitteilung ahnungslos überlesen und eine etwaige durch den Code bewirkte Holprigkeit des Textes, die ihn stutzig werden lassen könnte, auf Textverstümmelungen bei der Telegrammdurchgabe zurückführen. Nun wird er alle Bruchstellen so lange glättend bearbeiten, bis sich ein ihm verständliches einheitliches Sinngefüge ergeben hat. […] [Das] Ergebnis dieser Bemühungen ist unvermeidlicherweise, daß sich der Empfänger, je mehr er sich um einen ›glatten‹ sinnvollen Text bemüht, um so weiter von dem ihm unbekannten Sinn der Botschaft entfernt.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwischen dem Bild und dem, was es repräsentiert. Wo immer die Traumarbeit bestimmte Elemente des Traumgedankens durch andere Elemente ersetzt, wird der »Sinnbezug« der Bilder »mit dieser Auswechslung unmerklich aufgehoben« (Kemper 1955: 81). Dadurch können nicht nur die einzelnen Traumelemente, sondern sogar die allgemeine Thematik des Traums nahezu spurlos verloren gehen:

> »Was in den Traumgedanken offenbar der wesentliche Inhalt ist, braucht im Traum gar nicht vertreten zu sein.« (Freud 1900: 305)

In jeder Hinsicht und auf jeder Ebene ist die psychische Transformation der Bilder eine »Spurenverwischung«, wie Kemper (1955: 98) zusammenfasst. Woran die Traumarbeit ›arbeitet‹, ist die Vermeidung von »Rückführbarkeit« und »Rückübersetzbarkeit« (ebd.: 82). Der Psychoanalytiker muss entsprechend in Gegenrichtung arbeiten, um die abgebrochene Verbindung wiederherzustellen und die Traumarbeit rückgängig zu machen, wie Freud die Aufgabe des Analytikers programmatisch formuliert: »Die Deutungsarbeit will die Traumarbeit aufheben.« (Freud 1916–1917: 178)

Die Technik dieser Deutungsarbeit, also die eigentliche Traumdeutung, fußt auf zwei Teiltechniken. Erstens beruht sie auf einer bestimmten »Technik der Verwertung der Einfälle des Träumers« (Freud 1900: 354). Der Träumer soll zu jedem Traum eigene Gedankenassoziationen mitteilen, auf denen dann erst die eigentliche Deutungsarbeit des Analytikers aufbaut. So verwahrt sich Freud gegen abstrakte, aus der Ferne unternommene Deutungen, die nur in Ausnahmefällen zulässig seien – als »Hilfsmittel« (ebd.) und »Ergänzung« (Freud 1916–1917: 161) oder dann, wenn Träume außerhalb der ›analytischen Situation‹ gedeutet werden und keine Einfälle des Träumers zur Verfügung stehen.[24] Die Assoziationsmethode soll das Risiko von Fehldeutungen minimieren, vor allem aber der persönlichen Natur der Traumbildung Rechnung tragen. Denn der Sinn der Träume lässt sich nicht in einem nach Schlagwörtern gegliederten »Traumbuch« (Freud 1900: 118) einfangen, sondern muss vor dem individuellen Lebenshintergrund des Träumenden erschlossen werden (vgl. ebd.: 125).

Die zweite Teiltechnik der Traumdeutung ist die systematische Einsicht in die Technik der Traumbildung selbst. Sie spielt bereits innerhalb der Assoziationsmethode eine zentrale Rolle, umso mehr aber dort, wo

24 Insbesondere in seinen Kunstwerkanalysen geht Freud auf diese Weise vor, wenn er die literarischen Träume in Wilhelm Jensens Erzählung *Gradiva* in Abwesenheit des Dichters deutet (vgl. Freud 1907) oder eine schriftlich überlieferte »Kindheitserinnerung« Leonardo da Vincis wie einen Tagtraum deutet (vgl. 1910b: 109–118).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diese nicht durchgeführt werden kann und nur der Traumtext selbst zur Verfügung steht. Im Fokus dieser Technik stehen die bildlichen Operationen der Traumarbeit und mit ihnen zugleich die »schwachen Stellen« des Traums in Form der durch die Zensur gerissenen »Lücken und Schäden«, auf die Freud bereits in seinen frühen *Studien über Hysterie* (1895) aufmerksam wurde – hier in Bezug auf die mündlichen Assoziationen seiner Patienten:

> »Man muß ein Stück des logischen Fadens in die Hand bekommen, unter dessen Leitung man allein in das Innere einzudringen hoffen darf. Man erwarte nicht, daß die freien Mitteilungen des Kranken, das Material der am meisten oberflächlichen Schichten, es dem Analytiker leicht machen zu erkennen, an welchen Stellen es in die Tiefe geht […]. Im Gegenteil; gerade dies ist sorgfältig verhüllt, die Darstellung des Kranken klingt wie vollständig und in sich gefestigt. […] Wenn man aber die Darstellung, die man vom Kranken […] erhalten hat, mit kritischem Auge mustert, wird man ganz unfehlbar Lücken und Schäden in ihr entdecken. Hier ist der Zusammenhang sichtlich unterbrochen und wird vom Kranken durch eine Redensart, eine ungenügende Auskunft notdürftig ergänzt; dort stößt man auf ein Motiv, das bei einem normalen Menschen als ein ohnmächtiges zu bezeichnen wäre. […] Der Arzt […] tut recht daran, wenn er hinter diesen schwachen Stellen den Zugang zu dem Material der tieferen Schichten sucht, wenn er gerade hier die Fäden des Zusammenhangs aufzufinden hofft, denen er […] nachspürt.« (Breuer/Freud 1895: 297 f.)

Auch die Deutung der Träume muss derart von der Oberfläche »in die Tiefe« hinabsteigen, das heißt vom allenfalls oberflächlich geglätteten manifesten Traumgebilde über die Bruchstellen und Widersprüche in diesem Traumgebilde bis hinab zu den latenten, untergründigen Kräften und Konflikten, die sich an diesen Bruchstellen verraten.[25]

3.1.3 Vom Trauma zum Traum zum Bild: Der Wolfstraum

Die Traumdeutung ist voll von konkreten Träumen, an denen Freud seine Einsichten zur Funktions- und Arbeitsweise entwickelt. Einer der wichtigsten und lehrreichsten Träume im Gesamtwerk Freuds, der ›Wolfstraum‹, stammt dennoch aus späterer Zeit. Keinen anderen Traum hat

25 Vgl. zum Deutungsweg ›von der Oberfläche in die Tiefe‹ im Zusammenhang mit der psychoanalytischen Kunst- und Filmanalyse die Ausführungen bei Gerhard Schneider (2000: 19 f., 2008: 29) und Reimut Reiche (2001: 35 f.; 2008: 25–29). Auf die ›Bruchstellen‹ der Traumarbeit komme ich in der empirischen Bild- bzw. Filmanalyse noch einmal zurück, insbesondere in der Deutung des Finales (4.2.5) sowie der abschließenden Gesamtdeutung (4.3).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Freud so ausführlich gedeutet und zerlegt, kein anderer in seinem Werk hat solch einen Bedeutungs- und Deutungsreichtum entfaltet. Aber er ist vor allem systematisch interessant, weil sich an ihm der Prozess der Traumbildung geradezu idealtypisch studieren lässt – und weil er als *traumatisch* verursachter Traum bereits über die Wunscherfüllungsthese hinausweist, die Freud in der *Traumdeutung* noch so vehement vertreten hatte.

Der Wolfstraum stammt von einem Patienten – Sergej Pankejeff, einem jungen russischen Adligen aus Sankt Petersburg, dem später so genannten ›Wolfsmann‹ –, den Freud von Februar 1910 bis Juli 1914 (sowie noch einmal kurz von November 1919 bis März 1920) in Behandlung nahm.[26] Die ihm gewidmete Fallstudie *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (1918) ist Freuds vielleicht bekannteste Krankengeschichte. Der Traum des Wolfsmannes wurde im Alter von knapp vier Jahren geträumt und von dem mittlerweile zwanzig Jahre alten Träumer mündlich berichtet. Es handelt sich um einen Angsttraum, aus dem das kleine Kind seinerzeit mit Schrecken erwachte. Freud gibt den Traumbericht wieder:

> »*Ich habe geträumt, daß es Nacht ist und ich in meinem Bett liege (mein Bett stand mit dem Fußende gegen das Fenster, vor dem Fenster befand sich eine Reihe alter Nußbäume. Ich weiß, es war Winter, als ich träumte, und Nachtzeit). Plötzlich geht das Fenster von selbst auf, und ich sehe mit großem Schrecken, daß auf dem großen Nußbaum vor dem Fenster ein paar weiße Wölfe sitzen. Es waren sechs oder sieben Stück. Die Wölfe waren ganz weiß und sahen eher aus wie Füchse oder Schäferhunde, denn sie hatten große Schwänze wie Füchse und ihre Ohren waren aufgestellt wie bei den Hunden, wenn sie auf etwas passen* [sic!]. *Unter großer Angst, offenbar, von den Wölfen aufgefressen zu werden, schrie ich auf* und erwachte.« (Freud 1918: 149)

Im Anschluss an diesen Bericht fügt Freud eine Zeichnung von der Hand des Träumers in den Text ein (Abb. 10), die ihm dieser in die Sitzung mitgebracht hatte und die – mit Ausnahme der genauen Anzahl der Wölfe – »seine Beschreibung bestätigt« (ebd.: 149).

Die Deutung des Wolfstraums in allen Einzelheiten nimmt beinahe den gesamten Inhalt der über hundertseitigen Krankengeschichte ein und kann im Folgenden nur andeutungsweise wiedergegeben werden. Anstelle einer umfassenden Deutung soll hier vor allem der komplexe

26 Zu den Daten vgl. Martha Brunswick (1928), auf die auch die Bezeichnung »Wolfsmann« zurückgeht, welche sich in Freuds ursprünglichem Text nicht findet (vgl. später jedoch Freud 1926: 250). Die Psychoanalytikerin aus dem Umfeld Freuds hatte den Patienten von Oktober 1926 bis Februar 1927 ein drittes Mal in Behandlung genommen.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

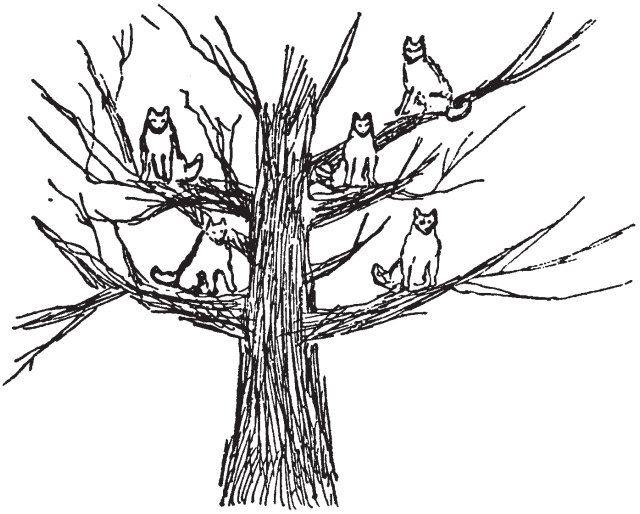


Abb. 10: Die Traumzeichnung des Wolfsmannes. Aus: Sigmund Freud: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (1918: 149).

Prozess der Traumbildung aufgezeigt werden, in dessen Verlauf eine ganze Vielzahl von heterogenen Einflüssen zusammenfließen, um sich schließlich zu einem einzigen stillen Bild von höchster Symbolkraft zu verdichten.

Ganz im Sinne der Assoziationsmethode liefert der Träumer selbst den ersten Anhaltspunkt zur Traumdeutung. So setzt er die Wölfe im Traum mit der Abbildung aus einem Märchenbuch in Verbindung, das ihm in seiner Kindheit große Angst eingejagt habe, wie Freud berichtet:

> »Er hat diesen Traum immer in Beziehung zu der Erinnerung gebracht, daß er in diesen Jahren eine ganz ungeheuerliche Angst vor dem Bild eines Wolfes in einem Märchenbuche zeigte. […] Auf diesem Bild stand der Wolf aufrecht, mit einem Fuß ausschreitend, die Tatzen ausgestreckt und die Ohren aufgestellt. Er meint, dieses Bild habe als Illustration zum Märchen vom ›Rotkäppchen‹ gehört.« (Ebd.: 150)

Die Wölfe entspringen also dem Märchen, aber mit ihrer auffallend weißen Farbe hat es noch eine andere Bewandtnis. Der Patient erinnert sich an die Schafherde in der Nähe des elterlichen Gutes, die er gelegentlich mit seinem Vater besuchte und die von einer tödlichen Tierseuche befallen wurde (vgl. ebd.). Schon das auf den ersten Blick so einfache Element der weißen Wölfe ist also doppelt, genau genommen dreifach motiviert. Erstens ist es angeregt durch die Abbildung des Wolfes im Märchenbuch; zweitens durch das eindrucksvolle Erlebnis der sterbenden Schafe; und

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

drittens schließlich dürfte nicht nur die bloße Abbildung, sondern auch die brutale Handlung des Märchens in das Traumbild der bedrohlichen Wölfe eingegangen sein, wenn diese – ganz dem Märchen gemäß – die Angst hervorrufen, *»von den Wölfen aufgefressen zu werden«*, wie es im Traumbericht heißt.

Freud versucht, das nächste Element zu klären: »Wie kommen die Wölfe auf den Baum?« (Ebd.) Dazu fällt dem Patienten eine »Geschichte ein, die er den Großvater erzählen gehört« (ebd.) habe und die den folgenden, ein weiteres Mal mit Wölfen verbundenen, Inhalt trägt:

> »Ein Schneider sitzt in seinem Zimmer bei der Arbeit, da öffnet sich ein Fenster und ein Wolf springt herein. Der Schneider schlägt mit der Elle nach ihm – nein, verbessert er sich, packt ihn beim Schwanz und reißt ihm diesen aus, so daß der Wolf erschreckt davonrennt. Eine Weile später geht der Schneider in den Wald und sieht plötzlich ein Rudel Wölfe herankommen, vor denen er sich auf einen Baum flüchtet. Die Wölfe sind zunächst ratlos, aber der Verstümmelte, der unter ihnen ist und sich am Schneider rächen will, macht den Vorschlag, daß einer auf den anderen steigen soll, bis der letzte den Schneider erreicht hat.« (Ebd.: 151)

Die Geschichte, so interpretiert Freud den Einfluss dieser Erzählung auf die Traumbildung, erklärt den Baum, deutet darüber hinaus aber auch noch auf eine tieferliegende Dimension des Traumes hin. Denn sie enthält laut Freud »eine unzweideutige Anknüpfung an den Kastrationskomplex« (ebd.), also an ein unbewusstes Motiv aus der Tiefe der Psyche, das durch die äußere Erzählung assoziativ angeregt und aktiviert worden sei. Das Kastrationsmotiv ist dabei seinerseits aus mindestens drei äußeren Quellen gespeist: Da ist einmal die »Gouvernante, die zu wüsten Phantasien geneigt war« (ebd.: 144) und dem Kind erzählt hatte, dass Zuckerstangen »Stücke von zerschnittenen Schlangen« (ebd.) seien; zweitens der Vater, der beim Spazierengehen eine Schlange »mit seinem Stocke in Stücke zerschlagen« (ebd.) hatte; und drittens erneut eine fiktive Geschichte aus *Reineke Fuchs*, in der ein Wolf »im Winter Fische fangen wollte und seinen Schwanz als Köder benützte, wobei der Schwanz im Eis abbrach« (ebd.).

Nach diesem Muster schreitet die Deutung des Traumes schrittweise voran, bis Freud schließlich jeden einzelnen Trauminhalt aufgelöst und ihn sowohl zur Innenwelt des Träumers als auch zu dessen Außenwelteindrücken in Beziehung gesetzt hat. Am Ende erweisen sich die großen Schwänze der Wölfe für Freud dann als Phallussymbole, und der gesamte Wolfstraum entpuppt sich als Kastrationstraum, hinter dem sich seinerseits ein Wirklichkeitseindruck verberge: die sogenannte *»Urszene«* (ebd.: 158). Im Alter von eineinhalb Jahren nämlich habe das Kind, so

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rekonstruiert Freud, einen elterlichen Koitus beobachtet.[27] Von diesem gleichermaßen eindrucksvollen wie verstörenden Erlebnis rühre auch das Thema des Schauens her, das den Traum in Gestalt der bedrohlich starrenden Wölfe dominiert (vgl. ebd.: 154 f.). Als Traumgedanken macht Freud schließlich den Wunsch des Kindes aus, die sexuelle Szene selbst zu erleben und sich vom Vater dieselbe Lust bereiten zu lassen wie die Mutter, also einen »Wunsch nach der Sexualbefriedigung durch den Vater« (ebd.: 163); letztlich bringe der Traum somit einen homosexuellen Triebwunsch zum Ausdruck.

Es soll im Folgenden nicht auf die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser finalen Deutung ankommen.[28] Wichtiger ist in unserem Zusammenhang, wie eindrucksvoll der Wolfstraum die *multiple Genese* der Träume veranschaulicht, an welcher mehr noch als die bloß quantitative Vielfalt der Traumeinflüsse deren qualitative Disparatheit auffällt. Insbesondere die äußeren Eindrücke gehen wild durcheinander: Unterschiedslos vermischt der Traum reale physische Erlebnisse wie die Urszene oder das Zerteilen der Schlange durch den Vater mit dem Inhalt fiktiver Erzählungen aus Märchen, Fabeln oder den »wüsten Phantasien« der Gouvernante. Der Primärprozess saugt alle Inhalte gleichermaßen auf, ganz gleich ob sie realen oder fiktiven Ursprungs sind.

Dieses unterschiedslose Aufsaugen verwundert gleichwohl schon darum nicht, weil das Kind ja letztlich *alle* Einflüsse als Wirklichkeitseindrücke erlebt. Auch das Hören einer Geschichte ist eine Wirklichkeitserfahrung, die im Außenraum des Subjekts gemacht wird. Sie widerfährt dem Subjekt als *Eindruck*, der nach Verarbeitung verlangt – und sie im Traum schließlich erfährt. Das gilt sogar für etwas auf den ersten Blick so Harmloses wie die Abbildung des Wolfes aus dem Märchenbuch, bei der es sich den späteren Nachforschungen des Patienten in einem Buchladen

27 Ob diese Urszene tatsächlich real erlebt wurde oder nur eine »Urphantasie« (Freud 1918: 230) darstellt, will Freud nicht mit absoluter Gewissheit entscheiden; die Indizien sowie der weitere Verlauf der Behandlung deuten für ihn jedoch eher auf ein reales Ereignis hin (vgl. ebd.: 174–177, 208–210). Zum Begriff der »Urphantasie« vgl. auch Freud (1916–1917: 358 f.) sowie die ausführliche Diskussion im gleichnamigen Buch von Laplanche/Pontalis (1964).

28 Der Patient selbst hat Freuds Deutung des Traums als Urszene noch Jahre später abgelehnt (vgl. Obholzer 1980: 51 f.). Allgemein zur Deutungsfrage und zum Fall des Wolfsmannes vgl. Gardiner (1971), Abraham/Torok (1976), Mahony (1984), Ginzburg (1988) und Deserno (1993); mit besonderem Gewicht auf der *Zeichnung* des Traums auch Davis (1992), Leuschner/Hau (1995), Hau (2008: 260–286) und Klammer (2013). Für eine ›anti-familialistische‹ Auslegung des Traums siehe Deleuze/Guattari (1980: 43–58).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zufolge in Wirklichkeit nicht um das Märchen vom »Rotkäppchen«, sondern um eine Szene aus »Der Wolf und die sieben Geißlein« (vgl. ebd.: 151) handelt. Die Abbildung besitzt für den kleinen Jungen eine geradezu traumatische Qualität, wie sich an seiner Reaktion erweist:

> »Wenn er dieses Bildes zu Gesicht bekam, fing er an, wie rasend zu schreien, er fürchtete sich, der Wolf werde kommen und ihn auffressen. Die Schwester wußte es aber immer so einzurichten, daß er dieses Bild sehen mußte, und ergötzte sich an seinem Schrecken.« (Ebd.: 136)

Der Wolfstraum, der alle diese Eindrücke aus der Umwelt des Träumers aufnimmt und zu einem neuen, hochgradig verdichteten und ›überdeterminierten‹ Bild verschmilzt, dient folglich der Erfahrungs- bzw. Wirklichkeitsbewältigung. Damit weist er über die Wunscherfüllungsthese hinaus und nimmt stattdessen die spätere »Revision der Traumlehre« (Freud 1933: 451–471) vorweg, in der Freud seine These von der wunscherfüllenden Funktion der Träume zwar nicht aufgibt, aber doch entscheidend relativiert.

Erstmals in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) – zwei Jahre nach der Publikation der Krankengeschichte des Wolfsmannes – hatte Freud ausdrücklich eingeräumt, dass sich nicht alle Träume als Wunscherfüllung erklären lassen. Die schrecklichen Angstträume, in denen beispielsweise erlebte Kriegs- oder Unfalltraumata immer wieder nacherlebt und imaginär wiederholt werden, sind »eine Ausnahme von dem Satze, der Traum ist eine Wunscherfüllung« (Freud 1920: 242). Sie müssen folglich anders erklärt werden als durch das Phänomen der Triebverdrängung, auf das er die Träume bislang zurückgeführt hatte. So kündigt der Wolfstraum die ›realistische Wende‹ aus *Jenseits des Lustprinzips* an, die eigentlich eher ein Wiederanknüpfen an die seit der *Traumdeutung* vernachlässigte traumatheoretische Erklärung der Neurosen darstellt, die Freud in seinen frühen Hysteriestudien noch vertreten hatte.[29] »Die alte Traumatheorie«, so heißt es bereits im Text über den Wolfsmann (Freud 1918: 208), »kam mit einem Mal wieder zur Geltung.«

Die Erklärung für das Rätsel des Wolfstraums ist also nicht im Wunsch, sondern im Trauma zu suchen: in der Urszene mit ihrem für das kindliche Erleben unverständlichen und verstörenden Charakter einerseits, in den unter anderem durch die Schwester zugefügten Schreckerlebnissen andererseits. Zwar mag das Traumbild der Wölfe *auch* einen Triebwunsch repräsentieren, etwa den von Freud unterstellten Wunsch nach Sexualbefriedigung. Vor allem und ursprünglich aber ist

29 Vgl. zur frühen Traumatheorie insbesondere Freud (1893, 1896) sowie Breuer/Freud (1895). Allgemein zur psychoanalytischen Traumatheorie vgl. Zepf/Weidenhammer/Baur-Morlock (1986), Zepf (2001) und Hirsch (2011).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

es die – entstellte – Erinnerung an reale Erlebnisse. »Träumen ist ja auch ein Erinnern«, ergänzt Freud seine Traumtheorie, »wenn auch unter den Bedingungen der Nachtzeit und der Traumbildung.« (Ebd.: 169)

Ein Schlüssel zum Verständnis solcher traumatisch induzierten Traumbildungen ist Freuds Gedankengang zum »*Wiederholungszwang*«, den er in *Jenseits des Lustprinzips* (1920: 229) im Zusammenhang mit den Kriegs- und Unfallneurosen beschreibt. Es wirkt, so seine Beobachtung, eine rätselhafte Kraft im Inneren, die nach einer Wiederholung des traumatischen Ereignisses strebt, so unlustvoll es auch gewesen sein mag. Eine Manifestation dieses Wiederholungszwangs sind die Schreckträume der Kriegstraumatisierten, aus denen sie schweißgebadet aufwachen. Warum aber träumt ein Mensch sein Trauma, wenn der Traum doch eigentlich eine Wunscherfüllung sein soll? Keine Mühe der Erklärung bereiten all jene Träume, die dem realen Trauma einen günstigeren Ausgang geben und so den Wunsch erfüllen, das Trauma möge sich nicht oder anders ereignet haben (vgl. Zepf/Weidenhammer/Baur-Morlock 1986: 133). Umso schwieriger sind jene anderen Träume zu erklären, die – wie der Wolfstraum – den unlustvollen Charakter nicht abändern, sondern beibehalten.

Eine Erklärung des rätselhaften Wiederholungszwangs findet Freud in der Analyse des ›Fort-Da-Spiels‹ (Freud 1920: 224–227), das er an seinem eineinhalb Jahre alten Enkel beobachtet hatte. Dieses Kind hatte die eigentümliche Angewohnheit, immer wieder eine an einem Bindfaden befestigte Holzspule mit einem lauten, langgezogenen »*o–o–o–o*« (ebd.: 224) über den Rand seines Bettchens hinweg zu schleudern, um diese dann erneut zu sich her zu ziehen. Das Herbeiziehen war mit der Lautäußerung »Da« verbunden, so dass Freud »nach dem übereinstimmenden Urteil der Mutter und des Beobachters« den ersten Laut als »fort« deutete (ebd.: 225). Er interpretiert das Spiel des Kindes daraufhin als Wiederholung einer Mutter-Kind-Interaktion: Das Kind spielte die Situation des Fortseins von Objekten nach, indem es die Spule abwechselnd aus dem Sichtfeld verschwinden und wieder auftauchen ließ, ganz so, wie seine Mutter immer wieder aus seinem Sichtfeld verschwand und Stunden später wieder auftauchte (vgl. ebd.).

Der zentrale Mechanismus des Fort-Da-Spiels beruht auf einem Rollentausch. Im Spiel ist es das Kind, das die Holzspule von sich wegschleudert, während im echten Leben das Kind, von der Mutter alleingelassen, sich selbst als weggeschleudert empfindet. Mit Hilfe des Spiels wechselt es »aus der Passivität des Erlebens in die Aktivität des Spielens« (ebd.: 227). Auf diese Weise gewinnt es eine Position der Souveränität, die ihm anderweitig versagt bleibt:

> »Es war dabei [beim Verlassenwerden durch die Mutter] passiv, wurde vom Erlebnis betroffen und bringt sich nun in eine aktive Rolle, indem

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> es dasselbe, trotzdem es unlustvoll war, als Spiel wiederholt.« (Ebd.: 226)

Daran anknüpfend bringt Freud die Beobachtung des Einzelfalls dann mit dem kindlichen Spielen überhaupt in Zusammenhang:

> »Man sieht, daß die Kinder alles im Spiele wiederholen, was ihnen im Leben großen Eindruck gemacht hat, daß sie dabei die Stärke des Eindruckes abreagieren und sich sozusagen zu Herren der Situation machen.« (Ebd.)

Das Spiel ist also nicht nur, wie sich die Spieltheorie des zweiten Teils (vgl. 2.3.2) nun besser formulieren lässt, ein Spielfeld für verdrängte Wunschregungen und somit ein imaginärer Ersatz für die schmerzvollen Entbehrungen der Wirklichkeit. Es ist auch ein Medium der Wiederholung schmerzvoller Wirklichkeitserfahrungen, um diese in eigene Regie zu nehmen und dadurch zu verarbeiten.[30]

Der Traum des Wolfsmannes ist in diesem Sinne ebenfalls ein Fort-Da-Spiel, also eine nachholende Bewältigung des Realen. Er dient dem vierjährigen Träumer dazu, verstörende Erlebnisse in seine kindliche Bilderwelt zu integrieren und ihnen Sinn zu verleihen. Der Traum deutet das Erlebte nachträglich im Modell dessen, was dem Kind aus Bildern, Märchen, Erzählungen und eigenen Erfahrungen vertraut ist, und fügt auf diese Weise das Erlebte in seine psychische Realität ein. Insofern handelt es sich beim traumatisch induzierten Traum im weiteren Sinne also doch um eine Wunscherfüllung, auch wenn es dabei nicht um einen Triebwunsch geht, sondern vielmehr um den Wunsch, eine verstörende Erfahrung als *verstörende* Erfahrung aufzulösen. Im Traum transformiert das Kind sein Erlebnis durch Assimilation an sein Sinnsystem in ein (nach der Logik des Unbewussten) sinnvolles Geschehen; es verwandelt, wie Cassirer sagen würde, passiven Eindruck in aktiven Ausdruck.

30 Wenn Freud später im Text, obgleich zögerlich, die Annahme eines »Todestriebs« (Freud 1920: 244–269) ins Spiel bringt, um den Wiederholungszwang zu erklären, so ist diese »weitausholende Spekulation« (ebd.: 234) eigentlich gar nicht zwingend erforderlich. Der Wiederholungszwang liegt nicht ›jenseits des Lustprinzips‹, er leitet sich vielmehr direkt aus diesem ab. Die Wiederholung in Eigenregie dient dazu, den Unlustcharakter eines Erlebnisses wenn schon nicht in Lust zu verwandeln, so doch wenigstens abzumildern. Der Rollentausch beim Spiel sowie die damit verbundene Erfahrung der »Beherrschung« (ebd.: 245) des Traumas in der Wiederholung stellt, wie Freud selbst bemerkt, einen »Lustgewinn« (ebd.: 227) dar. Vgl. zu dieser Argumentation auch Zepf/Weidenhammer/Baur-Morlock (1986: 133 f.): »Der Wiederholungszwang ist […] bei den traumatischen Neurosen nicht jenseits, sondern vor dem Lustprinzip lokalisiert, dem er zugleich auch dient.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dass selbst diese vergleichsweise schwache Wunscherfüllungsfunktion des Wiederholungszwangs noch *scheitern* kann, wie sich an den Schreckträumen der Kriegsopfer zeigt (vielleicht aber auch schon am Wolfstraum selbst), gesteht gleichwohl sogar Freud am Ende ein. Gelegentlich, so formuliert er in seiner »Revision der Traumlehre«, »versagt« der Traum ganz einfach darin, »die Erinnerungsspuren der traumatischen Begebenheit in eine Wunscherfüllung« (Freud 1933: 471) umzuwandeln. Das Trauma kann stärker sein als der Traum. So ist eben doch nicht jeder Traum eine Wunscherfüllung, sondern bisweilen nur der erfolglose »*Versuch* einer Wunscherfüllung« (ebd.), wie Freud seine Generalthese aus der *Traumdeutung* modifiziert.

Noch etwas anderes zeigt sich an den Alpträumen, das ebenfalls bereits für den Wolfstraum gilt. Die Träume selbst besitzen mitunter traumatische Wirkungen. Nicht nur die Erlebnisse, die den Wolfstraum angestoßen haben, auch der Traum als solcher setzt eine Wiederholungsdynamik in Gang. Denn er ist seinerseits ein Widerfahrnis des Träumers, »wirkt wie ein frisches Ereignis, aber auch wie ein neues Trauma« (Freud 1918: 220). Das deutet bereits der Traumbericht des Patienten an:

> »*Unter großer Angst, offenbar, von den Wölfen aufgefressen zu werden, schrie ich auf* und erwachte. Meine Kinderfrau eilte zu meinem Bett, um nachzusehen, was mit mir geschehen war. Es dauerte eine ganze Weile, bis ich überzeugt war, es sei nur ein Traum gewesen, so natürlich und deutlich war mir das Bild vorgekommen, wie das Fenster aufgeht und die Wölfe auf dem Baume sitzen. [...] Ich glaube, es war dies mein erster Angsttraum. Bis in mein elftes oder zwölftes Jahr hatte ich von da an immer Angst, etwas Schreckliches im Traume zu sehen.« (Ebd.: 149)

Nicht zuletzt aufgrund dieses verstörenden Traums, der noch Jahre später im Träumer ›wuchert‹, beginnt der Patient im Alter von zwanzig Jahren die Psychoanalyse bei Freud. Dort wiederholt er – mehr als einmal, über die Dauer von Jahren hinweg (vgl. ebd.: 153) – sein Trauma, indem er es auf der Couch liegend einem Zuhörer erzählt. Und auch gegenüber dem Traum versetzt er sich in die Position des Regisseurs, anstatt wie beim ursprünglichen Traumerlebnis nur dessen ohnmächtiger Zuschauer zu sein. Wiederum als Wiederholungszwang darf darum vielleicht gedeutet werden, wenn es der Wolfsmann bei der Zeichnung seines Traumes nicht belässt, sondern – als formal ausgebildeter Kunstmaler[31] – im

31 Vgl. hierzu Davis (1992: 70), der allerdings auch auf die ökonomischen Hintergründe der Bildproduktion des – in späteren Jahren verarmten – Wolfsmannes hinweist: »A dedicated amateur painter, Serge presented or sold over forty paintings to psychoanalysts in Vienna and elsewhere; in his adolescence, he had studied formally with a Russian painter hired by his family and submitted his work to a local exhibition. […] On the evidence, his

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 11: Sergej Pankejeff (signiert als »Wolfmann«): Ohne Titel. 1964. Öl auf Leinwand, 38 × 36 cm. London, Freud Museum.

Laufe seines Lebens eine ganze Serie von Gemälden seiner Traumszene anfertigt (Abb. 11).

Die verschiedenen Fassungen der Urszene, die der Wolfsmann im Laufe seines Lebens anfertigt, bilden eine Kette von sukzessive aufeinander folgenden Wiederholungen, die zugleich mit einer Reihe von medialen Ersetzungen korrespondieren. Aus dem ursprünglichen *Trauma* wird ein *Traum*, der seinerseits in eine äußere *Zeichnung* verwandelt wird, die wiederum durch eine Serie von *Gemälden* wiederholt wird. Die Abfolge dieser Medienwechsel in Richtung einer abnehmenden ›Intensität des Realen‹ legt bereits nahe, was es mit dieser Wiederholungskette auf sich haben könnte: Mit jeder Wiederholung schwächt sich das Trauma weiter ab, bis am Ende nur noch das äußere Bild von ihm übrig bleibt. Durch seine Bildwerdung ist das Trauma um seinen Schrecken gebracht; an die Stelle der traumatischen Wirklichkeit ist ein, wie Lambert Wiesing es nennen würde, ›nursichtbares‹ Gebilde getreten, von dem keine Gefahr mehr ausgeht.

teacher was possibly the landscapist V. Borisoff-Mousatoff (1870–1905), whose work, as the Wolf Man tells us, was exhibited in the Salon d'Automne in Paris. As the Wolf Man's memoirs indicate, painting was one of his deepest interests throughout his life.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3.2 Kollektivierung der Träume

3.2.1 Gemeinsame Tagträume: Ein intersubjektives Resonanzmodell der Kunst

Der Wolfsmann hat seinen Traum zum Kunstwerk gemacht; das hat er, so jedenfalls aus psychoanalytischer Sicht, mit anderen Künstlern gemeinsam. Es gibt eine »Gattung von Träumen«, bemerkt Freud in seiner ersten kunstpsychologischen Studie zu Wilhelm Jensens Erzählung *Gradiva* (Freud 1907: 13), »die überhaupt niemals geträumt worden« sind, nämlich jene, »die von Dichtern geschaffen« (ebd.) sind. Aber die Träume der Dichter, auch das steckt in Freuds Formulierung, sind zumindest im Regelfall keine echten Träume. Sie wurden, wie es heißt, »überhaupt niemals geträumt«, oder wenn, dann nur selten im Dunkel der Nacht, zumeist aber in der Helle des Tages; nicht mit geschlossenen, sondern mit offenen Augen; nicht unter Ausschaltung des Bewusstseins, sondern unter dessen direkter Einwirkung. Für gewöhnlich träumt der Künstler also nur im metaphorischen Sinne des Wortes. Er ist ein »Träumer am hellichten Tag«, wie Freud in »Der Dichter und das Phantasieren« (1908b: 176) auch schreibt.

Stärker als den nächtlichen Träumen sind die Kunstwerke darum den *»Tagträume[n]«* (ebd.: 175) verwandt, den Abschweifungen der Gedanken und Bilder in den Denkpausen des Alltags, und schließlich dem »Spiel« (ebd.: 171) der Kinder, mit welchem Freud die Kunst ebenfalls vergleicht.[32] Denn nicht nur in die nächtliche Traumproduktion, auch in die unbeaufsichtigten Denkvorgänge des Tages fließt die ›wilde Denktätigkeit‹ des Unbewussten ein – und gelangt von dort aus in die Schöpfungen der künstlerischen Kreativität.[33] Die Bilderwelt der unbewussten

32 Zur *Psychologie des Tagtraums* vgl. die Studie von Varendonck (1921), zu der Freud ein kurzes Vorwort verfasst hat, sowie Singer (1976) und Klinger (1990); kulturtheoretisch mit Fokus auf den Wechselbeziehungen von kultureller Wirklichkeit und tagträumerischer Gegenwelt auch Ehn/Löfgren (2008).

33 Psychoanalytische Theorien des künstlerischen Schaffensprozesses finden sich u.a. bei Kris (1952: 162–194), Ehrenzweig (1967), Winnicott (1971), Müller-Braunschweig (1977) und Segal (1991); siehe außerdem, psychoanalytisch beeinflusst, Koestler (1966). Allgemein zur psychoanalytischen Kunsttheorie vgl. die Darstellungen und Überblicke bei Kofman (1970), Spector (1972), Kuhns (1982), Reiche (2006), Pfeiffer (2006) und Rattner/Danzer (2010) sowie, im Kontext künstlerischer Einzelfallstudien, Greve (2009, 2015) und die Beiträge in Schneider (1999). Eine lacanianisch geprägte Theorie des »Unbewussten in der Kunst« findet sich bei Bergande (2007); zur Bildtheorie im Anschluss an Lacan siehe auch Veressov (2010),

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Phantasien mit ihren assoziationslogischen Verkettungen, die der Träumer im Schlaf betritt, wird auch im Kunstprozess betreten. So definiert Freud den Gegenstandsbereich einer psychoanalytischen Theorie der Kunst, indem er sie als Theorie der künstlerischen Phantasie bestimmt:

> »Die ästhetische Würdigung des Kunstwerks sowie die Aufklärung der künstlerischen Begabung kommen zwar als Aufgabe für die Psychoanalyse nicht in Betracht. Es scheint aber, daß die Psychoanalyse imstande ist, in all den Fragen, die das menschliche Phantasieleben betreffen, das entscheidende Wort zu sprechen.« (Freud 1924a: 425)

Das Kunstwerk ist zuallererst eine Schöpfung der Phantasie; zugleich aber ist es mehr als nur das, nämlich eine materialisierte, externalisierte, eine *nach außen gebrachte Phantasie*. In Gestalt des Kunstwerks stellt der Künstler seine Phantasien in dinglicher Gestalt vor sich hin. Etwas ›vor sich hin zu stellen‹ wiederum heißt im Feld der Kunst, es vor *andere* hin zu stellen. Dass der Künstler seinen Traum nach außen bringt, bedeutet, dass er ihn in die Gesellschaft einbringt. Wie alle öffentlich zirkulierenden Bilder stiften Kunstwerke soziale Beziehungen, indem sie Menschen miteinander in Verbindung setzen – ›über Bande‹, wie es im Zusammenhang mit der Kollektivierung des Imaginären geheißen hatte (vgl. 2.2.3).

Auch Freud weiß um diese intersubjektiven Beziehungen, und obgleich bei ihm die produktionsästhetischen Fragen zumeist im Mittelpunkt stehen, thematisiert er an einigen Stellen diese soziale, auf die *Wechselwirkungen* zwischen den Individuen verweisende Seite der Kunst. Gerade in dieser Seite scheint für ihn sogar die eigentliche Besonderheit der Kunst gegenüber anderen Ausdrucksformen des Unbewussten zu liegen: Das Kunstwerk ermöglicht es dem Künstler, seine Phantasie mit einem Publikum zu teilen. Wenn beim gewöhnlichen Menschen das Verdrängte zunächst den Weg ins Dunkel eingeschlagen hat und dort als unbewusste Phantasie weiterwuchert, so unterscheidet sich der Künstler vom gewöhnlichen Menschen dadurch, dass er die Wucherungen der Phantasie wieder ans Tageslicht holt. Er führt seine Phantasien aus dem privaten Innenraum des Unbewussten in den kollektiven Außenraum der Gesellschaft ein, um sie mit anderen zu teilen.

> »Der Künstler ist ursprünglich ein Mensch, welcher sich von der Realität abwendet, weil er sich mit dem von ihr zunächst geforderten Verzicht auf Triebbefriedigung nicht befreunden kann und seine erotischen und ehrgeizigen Wünsche im Phantasieleben gewähren läßt. Er findet aber den Rückweg aus dieser Phantasiewelt zur Realität, indem er dank

Ruhs (2010) und Heßdörfer (2013) sowie die Beiträge in Blümle/von der Heiden (2005).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> besonderer Begabungen seine Phantasien zu einer neuen Art von Wirklichkeiten gestaltet, die von den Menschen als wertvolle Abbilder der Realität zur Geltung zugelassen werden.« (Freud 1911: 22)

Im Künstler, so Freud, verbindet sich also die antisoziale Tendenz zur Flucht in die Phantasie mit der genuin künstlerischen Fähigkeit, gerade *mit Hilfe* dieser Phantasien den »Rückweg« in die Realität zu finden. Im Kunstwerk kommen beide Seiten zusammen: der Künstler einerseits, das Publikum und die Gesellschaft andererseits.

Die wichtigste psychoanalytische Weiterentwicklung dieser Idee der Kunst als einer Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft geht auf Ernst Kris zurück, einen Zeitgenossen und Schüler Freuds. Kris erweitert Freuds Andeutungen zur Kunst als »Rückweg« in die Gesellschaft zu einer Wirkungstheorie der Kunst, in der es um die Rezeptionsseite der Bilder und ihre *Effekte* auf die Rezipienten geht.[34] Dennoch setzt auch Kris' Wirkungstheorie zuerst mit dem individuellen Schöpfungsprozess der Phantasie ein – sozusagen mit dem ›Fluchtweg‹ des Künstlers. Wie schon Freud in seiner Genealogie der Phantasie (vgl. 3.1.1), beginnt Kris seinen Gedankengang mit einem Kind, das hier jedoch bereits ein »kleiner Junge« ist, der seine Erfahrungen mittels Sprache an andere Menschen weitergibt. In Kris' Beispiel besteht die Erfahrung in einem traumatischen Schreckerlebnis:

> »Ein riesiger Wolfshund läuft kläffend auf einen kleinen Jungen zu, der draußen spielt. Das Kind erschrickt über die Größe und das Gebell des Tieres und rennt, um Hilfe schreiend, davon. Später dann kann es diese Szene auf vielerlei Art verarbeiten. Beim Spiel mit seinem Spielzeug werden die Rollen vertauscht; der Junge besiegt den bedrohlichen Feind und zähmt das Tier […]. Vielleicht beschäftigt die Szene abends die Gedanken des Knaben vorm Einschlafen. […] Gefahren, die er früher erlebt hat, und Gedanken, die allen kleinen Jungen gemeinsam sind, können mit der letzten Begegnung verschmelzen. Wenn diese Gedanken am Tage wiederkehren, macht der Junge in seinen Tagträumen die lustvolle Erfahrung, eine Gefahr zu beherrschen. Sie erklärt, warum Spiel und Tagtraum so oft wiederholt werden.« (Kris 1952: 30)

34 Vgl. Kris' Studie *Die ästhetische Illusion* (1952, v. a. 30–50). Verwandte Gedankengänge finden sich aber auch schon in dem Buch *Gemeinsame Tagträume* von Hanns Sachs (1924), einem weiteren Psychoanalytiker aus Freuds Umfeld, bei Charles Baudouin (1929) sowie bei Theodor Reik (1929), der die Kunst aufgrund ihres sozialen Charakters mit der »Witzarbeit« vergleicht (hierzu wiederum: Freud 1905a). Siehe am Beispiel des Films zudem die psychologische Studie von Martha Wolfenstein und Nathan Leites (1950), auf die ich noch zurückkommen werde.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie beim Fort-Da-Spiel beginnt der kleine Junge, sein verunsicherndes Erlebnis zu verarbeiten, indem er es »in seinen Tagträumen« wiederholt und »durch phantasiereiche Ausmalung« (ebd.: 32) seinen psychischen Bedürfnissen gemäß abwandelt. Insofern erscheint es nur allzu passend, wenn Kris seinen kleinen Jungen gerade vor einem »Wolfshund« erschrecken lässt, gleicht sein Verhalten doch jenem des Wolfsmannes, der sich seinerseits als Verwandter von Freuds kleinem Enkel aus *Jenseits des Lustprinzips* entpuppt hatte. Alle spielen sie das Fort-Da-Spiel der Phantasie, indem sie einen traumatischen Wirklichkeitseindruck dadurch verarbeiten, dass sie ihn spielerisch wiederholen und in eigene Regie nehmen, um sich zu ›Herren der Situation‹ zu machen, wie Freud es genannt hatte.

Kris geht allerdings einen entscheidenden Schritt weiter als Freud in dessen Analyse des Fort-Da-Spiels, wenn er seinen kleinen Jungen das Erlebte nicht nur einsam nachspielen, sondern auch mit anderen Kindern teilen lässt. Denn die »phantasiereiche Ausmalung«, so erläutert Kris, hat nicht zuletzt eine »soziale Funktion«:

> »Der Knabe kann Ausschau nach Bewunderung halten und von dem Vorfall erzählen, um sich der Aufmerksamkeit der anderen zu versichern. An dieser Stelle gewinnt die phantasiereiche Ausmalung ihre soziale Funktion. Spiel oder Phantasie können mit einem vertrauten Kameraden geteilt werden oder mit einer Gruppe von Jungen, deren Anführer der kleine Held sein mag. Das Phantasiespiel wird dann ins Spiel der Gruppe aufgenommen« (ebd.: 31 f.).

Durch das gemeinsame Spiel wird der Tagtraum des Einzelnen »sozialisiert« (ebd.: 34). Die individuelle Phantasie wird zum gemeinsamen »Spiel der Gruppe« und damit zur gemeinsamen, zur Gruppenphantasie.

Von diesem gemeinsamen Spiel der Kinder hin zur Kunst ist es zumindest aus theoretischer Sicht nur ein kleiner Schritt. Es handelt sich lediglich um eine andere Form dieser ›Sozialisierung‹, wenn der kleine Junge in späteren Jahren »seinen Tagtraum in Form einer geordneten Erzählung« (ebd.: 32) ausbaut oder ihn in ein anderes Medium übersetzt, um ihn einem noch einmal erweiterten Kreis von ›Mitspielern‹ zu präsentieren. So betont Kris die gesellige, vergemeinschaftende und kommunikative Funktion der Kunst: Das Kunstwerk hat die »Funktion […] einer besonderen Art der Verständigung des einen mit den vielen« (ebd.: 30). Wie die Aufforderung zum Spiel in der Gruppe ist auch das Kunstwerk eine »Einladung« (ebd.: 40) – ein Angebot zur Einstimmung, zum Einschwingen, zum *Hineinträumen* in das Erleben des Künstlers.[35] Die Kunstwerke, so hat es bereits Hanns Sachs höchst treffend formuliert, erzeugen »gemeinsame Tagträume« (Sachs 1924: 7). Sie sind, mit anderen

35 Kris' Beschreibung der Kunst als ›Einladung‹ wurde von Adrian Stokes in *The Invitation in Art* (1965) aufgegriffen und weitergeführt; vgl. in diesem

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Worten, die *Kollektivierung der Träume* – eine moderne Fortsetzung des *dream sharing* mit anderen Mitteln.[36]

Was aber sorgt dafür, dass bestimmte Träume zu kollektiven Träumen werden, andere hingegen so gut wie kein Publikum finden? Warum nehmen wir die Einladung zum gemeinsamen Kunstgenuss im einen Fall an und schlagen sie im anderen Fall aus? Mit dem formalen Modell der Imaginationskollektivierung (vgl. 2.2.3) lässt sich diese Frage nicht beantworten, die Psychoanalyse hingegen bietet eine Antwort darauf. Was das gemeinsame Spiel der Kinder attraktiv macht, erläutert Kris, ist ein gewisses Maß an psychischer Übereinstimmung zwischen der im Spiel repräsentierten Phantasie einerseits und den Phantasien der Mitspielenden andererseits. Die Gruppenmitglieder müssen in der Phantasie des kleinen Jungen ihre eigenen Phantasien »wiederfinden« können:

> »Er findet Gefolgsleute, weil die Emotionen, die sich in seinem Plan für das Spiel wiederfinden, ihren eigenen Gefühlen verwandt sind. Die Lösungen, die er erfindet, treffen sich mit ihren latenten Wünschen.« (Kris 1952: 32; vgl. Freud 1911: 23)

Sachs wiederum bringt den Begriff der »Resonanz« (Sachs 1924: 26) ins Spiel, um dieses ›Wiederfinden‹ zu beschreiben. Das Unbewusste des Rezipienten wird durch die Inhalte, die der Künstler – bewusst oder unbewusst – im Kunstwerk abgelegt hat, aktiviert und in »Schwingung« (ebd.) versetzt.[37] Der künstlerische Traum regt auch den Betrachter zum Träumen an, sobald er seine eigenen Erfahrungen, Wünsche und Ängste in das Bild ›hineinsieht‹. Dann vermischen sich der objektive Trauminhalt des Bildes mit den unbewussten Phantasien des Betrachters und lassen einen neuen, gewissermaßen einen *Mischtraum* zwischen beiden, entstehen. Der

Zusammenhang auch die Bemerkungen zur Kunst als »active contract with the audience« bei Gilbert Rose (1980: 196).

36 Der Begriff *dream sharing* stammt aus der Ethnologie und bezeichnet dort das Teilen von Träumen, also ihr öffentliches Erzählen, in außereuropäischen Gesellschaften (vgl. Herdt 1987; Tedlock 1987, 1991 und Kracke 1991, 1992; allgemein zur Ethnologie des Traums vgl. von Grunebaum/Caillois 1966 und Lohmann 2007). Das ›dream sharing‹ gilt zumeist als Merkmal besonders traumaffiner Gesellschaften bzw. ›dream cultures‹; eine Ethnologie *unserer eigenen Traumkultur* müsste erst noch geschrieben werden (vgl. ansatzweise jedoch Lenk 1983).

37 Zum Resonanzbegriff als Teil einer ›horizontalen‹ Metaphorik des Unbewussten vgl. auch Buchholz/Gödde (2013); aus soziologischer Sicht die Theorie der Resonanz als »Weltbeziehung« von Hartmut Rosa (2016; zur Kunst ebd.: 472–500, zum allgemeinen theoretischen Modell ebd.: 281–298, mit Bezug auf Psychoanalyse auch ebd.: 286); zur ›affektiven Resonanz‹ als Grundform sozialer Interaktion außerdem Mühlhoff (2018: 153– 252, 459–465).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Psychoanalytiker Serge Lebovici hat am Beispiel des Films eine schöne Formulierung für diese *Wechselwirkung der Träume* gefunden:

> »Der Film ist ein Traum, und er liefert Material zum Träumen. Er ist, alles in allem, ein Traum, der uns träumen macht.« (Lebovici 1949: 168)

Die Formulierung erscheint auch insofern geglückt, als sie die tiefere Ursache dieser Wechselwirkung, nämlich die Nähe von Bild und Phantasie, mit demselben Wort ausdrückt. Unser Unbewusstes lässt sich darum so leicht durch äußere Bilder in Resonanz versetzen, weil beide im selben Medium operieren. So betont Cesare Musatti, wiederum am Beispiel des Films, aber keineswegs nur für diesen gültig:

> »Das filmische Bild spricht mit besonderer Unmittelbarkeit zu unserem Unbewussten und das Unbewusste verfügt über eine besondere Resonanz auf filmische Bilder, und zwar aufgrund der Ähnlichkeit, die solche Bilder [...] mit unbewussten Fantasien aufweisen.« (Musatti 1950: 143)

Auf diese Weise findet die Psychoanalyse also eine ganz eigene Erklärung für die Lust am Bild. Sie ist »Aufhebungslust«, wie Freud (1905a: 130) sie im Zusammenhang mit der Lustwirkung des Witzes auch nennt: Die verdrängten Anteile der Psyche dürfen in Gestalt des Bildes doch noch zum Ausdruck kommen, die Verdrängung wird ein Stück weit aufgehoben, die Auseinandersetzung mit dem eigenen Unbewussten zumindest teilweise erlaubt. Das Bild *erfüllt* den Wunsch nach Wiederkehr des Verdrängten, indem es die verdrängten Inhalte an sich selbst zur Anschauung bringt. Darum ist der Kunstgenuss umso intensiver, je präziser und tiefer das Bild mit der Psyche des Betrachters übereinstimmt und je mehr Aufhebungslust es aufgrund dieser Übereinstimmung in ihm auslöst.

Schon Freud hatte diesen Gedanken einer *Resonanztheorie der Kunst* an einer Stelle angedeutet und dabei vor allem die unbewusste Dimension des Resonanzgeschehens betont. Denn zumindest der Rezipient muss gar nicht unbedingt wissen, warum und wovon er genau ergriffen wird:

> »Was uns so mächtig packt, kann nach meiner Auffassung doch nur die Absicht des Künstlers sein, insofern es ihm gelungen ist, sie in dem Werke auszudrücken und von uns erfassen zu lassen. Ich weiß, daß es sich um kein bloß verständnismäßiges Erfassen handeln kann; es soll die Affektlage, die psychische Konstellation, welche beim Künstler die Triebkraft zur Schöpfung abgab, bei uns wieder hervorgerufen werden.« (Freud 1914: 198)

Aber auch der Künstler selbst braucht nicht immer zu wissen, was er im Kunstprozess eigentlich tut, wenn er seine eigene »psychische Konstellation« und seine »Affektlage« in sein Werk hineinlegt. Keineswegs muss

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er zwangsläufig mit »Absicht« vorgehen, wie Freud es suggeriert. So kalkuliert die Bildwirkungen im Bereich der Kunst und insbesondere in der Unterhaltungsindustrie oftmals sein mögen, so wenig sind sie auf dieses Kalkül angewiesen. Auch den Künstlern kann rätselhaft bleiben, wovon die Wirkung ihrer Schöpfungen ausgeht. Das legt Freud in seiner Studie zu *Gradiva* (vgl. 1907: 82) sogar eigens nahe.

Umso notwendiger erscheint zumindest auf den ersten Blick hingegen, dass die durch das Kunstwerk in Resonanz versetzten Bedürfnisse und Phantasien im Rezipienten schon vor dem Kunsterlebnis vorhanden sein müssen und durch das Werk lediglich ›geweckt‹ werden. Der Künstler, betont Sachs,

> »kann die Affekte, die er in Anspruch nimmt, durch sein Werk nicht erst in die Brust der Hörer einpflanzen, er kann nur schon vorhandene erregen und in Schwingung bringen« (Sachs 1924: 26).

Zum selben Schluss gelangen Martha Wolfenstein und Nathan Leites in ihrer traumtheoretisch inspirierten Studie zur Psychologie des Kinos:

> »Where these productions gain the sympathetic response of a wide audience, it is likely that their producers have tapped within themselves the reservoir of common day-dreams.« (Wolfenstein/Leites 1950: 13)

Dass eine vorgängige Übereinstimmung der beiden Seiten zumindest »likely« ist, wenn ein Kunstwerk besonderen Erfolg zeitigt, ist dabei sicherlich keine falsche Einschätzung. Dennoch darf man sich das Resonanzgeschehen der Kunst nicht als vollkommene Deckungsgleichheit vorstellen.[38] Keineswegs müssen die vom Künstler im Bild abgelegten Inhalte und die im Betrachter erweckten Phantasien vollständig übereinstimmen. Sofern jedes Kunstwerk nicht nur ein Ausdruck des Künstlers ist, sondern auch ein *Eindruck* des Rezipienten, kann es wenigstens potentiell sehr wohl auf den Vorstellungshaushalt des Rezipienten einwirken und ihn zur Produktion *neuer* Phantasien anregen. Wenn Phantasien immer auch Verarbeitungen von Wirklichkeit sind, gehören die

38 Vgl. hierzu den Hinweis bei Hartmut Rosa, dass Resonanz ein Element des *Nichtidentischen* enthalten muss, um als bedeutungsvolles Geschehen erlebt zu werden: »Resonanz setzt die Existenz von Nichtanverwandeltem, Fremdem und sogar Stummem voraus; erst auf ihrer Basis kann ein Anderes hörbar werden und antworten, ohne dass die Antwort bloßes Echo oder Repetition des Eigenen ist. [...] In der Begegnung mit diesem Fremden setzt dann ein dialogischer Prozess der (stets partiell bleibenden) Anverwandlung ein, der die Resonanzerfahrung konstituiert.« (Ebd.: 317; zum Moment der *Unverfügbarkeit* siehe auch Rosa 2018) Ich komme auf diesen ›dialogischen‹ Aspekt im Fazit noch einmal zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunstwerke – als sinnlich wahrnehmbare Dinge – ebenfalls zu dieser Wirklichkeit.

Ein zweiter Grund dafür, warum das Resonanzgeschehen keine völlige Deckungsgleichheit voraussetzt, ist die ›Übertragung‹ bzw. die ›Projektion‹, also die verzerrte Lektüre auf Seiten des Betrachters. Was damit gemeint ist, lässt sich an der psychoanalytischen Therapiepraxis erläutern, deren Erfahrungsschatz der Übertragungsbegriff entstammt.[39] Übertragung heißt, dass der Patient bzw. Analysand mitunter etwas ganz anderes im Analytiker ›sehen‹ kann, als dieser von sich aus darstellt. Der Analysand überträgt seine unbewussten Konflikte auf den Analytiker, er ›projiziert‹ sie in diesen hinein, ohne zu bemerken, dass die Projektion von ihm selbst ausgeht. Solche Übertragungs- und Projektionsmechanismen sind nicht auf die analytische Situation als solche beschränkt, sondern spielen auch in anderen zwischenmenschlichen Beziehungen eine wichtige Rolle. Sogar der Analytiker selbst ist gegen sie nicht vollkommen immun, wenn er seine eigenen Konflikte in Form der ›Gegenübertragung‹ auf seinen Analysanden überträgt.

Was der Übertragungsbegriff betont, sind die Inkongruenzen zwischen der objektiven Wirklichkeit des wahrgenommenen Objekts und den subjektiven Reaktionen auf diese Wirklichkeit. Das Objekt mit seinen Eigenschaften gleicht mehr einem ›Trigger‹ (vgl. S. 76, Anm. 82), also einem Auslösereiz, auf den das Subjekt zwar nicht vollkommen ohne Anlass, aber doch auf inadäquate, objektiv unangemessene, übertriebene Weise reagiert. Ganz ähnlich verhält es sich mit der Bildwahrnehmung. Auch hier funktioniert das Bild als Auslösereiz, der eine Phantasie im Betrachter freisetzt, die ihrerseits mit dem Bild gar nicht identisch sein muss. Womöglich sind es gerade solche Inkongruenzen und Verzerrungen zwischen Sender, Botschaft und Empfänger, auf denen die Massenwirkung der Bilder beruht. Der Interpretationsspielraum, den das Bild mit seinen ›Unbestimmtheitsstellen‹ (vgl. 1.3.1) offen lässt, erleichtert es unterschiedlichen Rezipienten, ihre jeweils *eigenen* Phantasien, Wünsche und Ängste in das Bild hineinzuprojizieren. Nur so lässt sich erklären, warum dasselbe Bild auf manche Betrachter oder Betrachtergruppen ungleich stärker wirken kann als auf andere. Ein jeder sieht im Bild den Spiegel seiner eigenen Psyche; objektives Bild und subjektive Bilderfahrung können auseinanderklaffen, und dieses Auseinanderklaffen ist vermutlich eher der Regelfall als eine seltene Ausnahme.

Ebenso wenig wie in einer völligen Deckungsgleichheit aber dürfte die Bildwirkung umgekehrt in einem völlig beliebigen Verhältnis von

39 Zum psychoanalytischen Begriff der »Übertragung« vgl. den Überblick bei Laplanche/Pontalis (1967: 550–559) sowie Racker (1958) und Fetscher (1997); dazu auch Freud (1912).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

objektivem Bildinhalt und subjektiver Lektüre zu suchen sein. Schon die Übertragung in der psychoanalytischen Situation beruht nicht auf der absoluten Willkür des Analysanden. Der Analytiker stellt zumindest einige Anhaltspunkte bereit, für welche unbewussten Konflikte im Analysanden er sich als Projektionsfläche eignet. Analog dazu benötigt auch der Bildgenuss bestimmte Anhaltspunkte auf der Bildoberfläche, an denen das Unbewusste des Betrachters ›einhaken‹ kann; fehlt diese objektive Basis, bleibt die Resonanzwirkung aus. Wie jeder Resonanzkörper besitzt das Kunstwerk eine gewisse *Eigenfrequenz*, auf der es besonders leicht zum Schwingen gebracht werden kann. Resonanz, darin besteht die Pointe des Resonanzmodells, ist grundsätzlich ein wechselseitiges Geschehen; einseitig funktioniert sie nicht.[40]

Ein weiteres Mal liegt die stärkste Bildwirkung also in der Mitte zwischen zwei Extremen (vgl. 1.3.1). Sich von einem Bild in Resonanz versetzen zu lassen heißt, sich auf das Zusammenspiel von Bildobjekt und Subjekt einzulassen. Wer sich von einem Bild ergreifen lässt, wird gleichermaßen von der sinnlichen Bestimmtheit des Bildes wie auch von seiner semiotischen Unbestimmtheit ergriffen. Einerseits ›tippt‹ das Bild mit seinen unmittelbar anschaulichen Inhalten, aber auch mit seiner formalen Nähe zur Bildsprache des Traums, die unbewussten Phantasien des Subjekts besonders effizient an; andererseits gesteht es ihm zugleich ein beträchtliches Maß an Freiheit zu, die es erlaubt, das Bildgeschehen auf eigene Faust imaginativ fortzuspinnen. In Freuds Metapher vom Traum als Schauplatz gesprochen darf die Bühne des Kunstwerks also weder zu unbestimmt und leer, noch zu bestimmt und vollgestellt sein. Das Publikum muss seine jeweils eigene, persönliche Szene aufführen können, soll es vom Werk ergriffen werden; aber es muss auch genügend anregende Requisiten vorfinden, die es überhaupt erst dazu ermutigen, die Bühne des Kunstwerks mit Leben zu füllen.

3.2.2 Kunstform und Sozialform: Das bildliche Unbewusste

Bereits am nächtlichen Traum zeigte sich die konstitutive Bedeutung der *Form*, also der spezifischen Ausführung des Traums gemäß den Mechanismen der Traumarbeit. Auch für den Kunstprozess sind diese Formaspekte von elementarer Bedeutung, vielleicht sogar noch stärker als dort.

40 Vgl. hierzu auch Rosa (2016: 282), der betont, dass schon bei der physikalischen Resonanz im Bereich der Akustik, etwa beim Anschlagen einer Stimmgabel, die ihre Schwingung auf eine zweite, in der Nähe befindliche Stimmgabel überträgt, »die beiden Körper eines Resonanzverhältnisses mit jeweils ›eigener Stimme‹ sprechen.« »Resonanz entsteht also nur, wenn durch die Schwingung des einen Körpers die *Eigenfrequenz* des anderen angeregt wird.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Im nächtlichen Traum ist die Zensurschwelle abgesenkt, der Traum hat es also leichter, die verdrängten Inhalte zum Ausdruck zu bringen, ohne auf Widerstand zu stoßen. Bei der Kunst, die ja nicht im wörtlichen Sinne geträumt, sondern im Wachzustand genossen wird, liegt die Zensurschwelle dagegen höher. Darum kommt es dort noch mehr als im Traum auf die erfolgreiche Entstellung der verdrängten Inhalte an. Auch das, und zunächst vor allem das, impliziert der in Analogie zur Traumarbeit gebildete Begriff der »Kunstarbeit« (Kris 1952: 22, Bush 1967: 163). Die Kunstarbeit ist die Fortsetzung der Traumarbeit unter verschärften Bedingungen:

> »Die formale Maskierung muß bei einem Kunstwerk sehr viel sorgfältiger geschehen als im Traum, der ähnliche unbewußte Befriedigungen bietet, weil sie dem forschenden Blick des wachen Ichs ausgesetzt ist.« (Bush 1967: 160)

Wie die Traumarbeit ist also auch die Kunstarbeit zuallererst für die richtige ›Dosierung‹ des Unbewussten verantwortlich. Nur muss die Dosis des Unbewussten im Kunstwerk geringer sein als im Traum. Das Unbewusste darf nur in »Spuren« und »winzigen Details« anzutreffen sein, wie Sarah Kofman (1970: 30) in ihrer Studie zur *Freudschen Ästhetik* über die »rätselhafte Wirkung« (ebd.) des Kunstwerks auf den Betrachter schreibt.

Bei diesen Spuren muss es bleiben, wenn das Kunstwerk funktionieren soll. Wüssten wir allzu genau, was uns an ihm anspricht, könnte es passieren, dass wir die bildliche Wiederkehr des Verdrängten abwehren. Dann würden wir die Einladung zur gemeinsamen Erfahrung ablehnen oder aus dem Traum, in den wir bereits eingestiegen sind, wieder aussteigen. Der Betrachter darf sich eigentlich gar nicht recht im Klaren darüber sein, was mit ihm geschieht:

> »Aber es scheint als Bedingung der Kunstform, daß die zum Bewußtsein ringende Regung, so sicher sie kenntlich ist, so wenig mit deutlichem Namen genannt wird, so daß sich der Vorgang im Hörer wieder mit abgewandter Aufmerksamkeit vollzieht und er von Gefühlen ergriffen wird, anstatt sich Rechenschaft zu geben. Dadurch wird gewiß ein Stück des Widerstandes erspart« (Freud 1905–1906: 167).

Eben darum ist es eine ›rätselhafte‹, nämlich unbewusste Wirkung, die das Kunstwerk auf uns ausübt. Und darum sind es gerade die am stärksten verrätselten, also am stärksten entstellten Kunstwerke, welche die größten Faszinationswirkungen ausüben, während uns allzu plakative, direkte Werke oft eher abstoßen. Der Künstler muss die Bilder durch seine Kunstarbeit überhaupt erst »mitgenießbar« machen, wie Freud erläutert:

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Er [der Künstler] versteht es [...], seine Tagträume so zu bearbeiten, daß sie das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für die anderen mitgenießbar werden. Er weiß sie auch soweit zu mildern, daß sie ihre Herkunft aus den verpönten Quellen nicht leicht verraten. [...] Kann er das alles leisten, so ermöglicht er es den Anderen, aus den eigenen unzugänglich gewordenen Lustquellen ihres Unbewußten wiederum Trost und Linderung zu schöpfen« (Freud 1916–1917: 366).

Erst wenn die »Herkunft aus den verpönten Quellen« des Unbewussten erfolgreich verschleiert ist, werden die Kunstwerke mitgenießbar. Die unbewussten Inhalte müssen verhüllt werden, wie der nächtliche Traum seine Inhalte verhüllt. Allenfalls als *visueller Subtext*, das heißt in zeichenhafter Andeutung, darf das Unbewusste im Bild anwesend sein, um nicht als solches bemerkt zu werden. Das Verdrängte, könnte man auch sagen, muss im Unbewussten des Kunstwerks selbst verbleiben – sozusagen ins *bildliche Unbewusste* verdrängt werden, falls dieser Ausdruck gestattet ist.[41]

Zu den Mitteln dieser ›bildlichen Verdrängung‹ zählen zuallererst die von der Traumarbeit her bekannten Entstellungsmechanismen, die ja schon beim Traum selbst am Beispiel der Malerei veranschaulicht wurden – also Verdichtungen, Verschiebungen und symbolische Darstellungen (vgl. 3.1.2). Zusätzlich zu diesen Mechanismen erwähnt Freud aber auch die »Einhaltung von Schönheitsregeln« (Freud 1913: 417), die der Traum als solcher nicht kennt.[42] Die Schönheit bestimmter Bildobjekte, aber auch des Kunstwerks insgesamt im Sinne seiner formalen

41 Streng genommen ist die Formulierung natürlich inkorrekt, da Bilder keine psychischen Systeme sind. Es ist das Unbewusste des *Rezipienten*, in welchem die anstößigen Inhalte verbleiben müssen. Andererseits verweist die Formulierung in prägnanter Weise auf die Tatsache, dass das Bild *seine* Inhalte vor dem Bewusstsein des Rezipienten verbergen muss, um die psychische Zensur zu passieren. Vgl. zum Begriff des »bildliche[n] Unbewusste[n]« auch Veressov (2010), dort jedoch primär in Bezug auf innere, nicht auf äußere Bilder, sowie leider ohne präzise Definition oder Erläuterung des Terminus, der einzig im Titel des Textes überhaupt auftaucht; weiterführend hingegen die Ausführungen zum »Verdrängten im Bild« von Philipp Soldt (2006). Zum »visuelle[n] Unbewusste[n]« im Kino, dort im Anschluss an Walter Benjamins berühmte, wenngleich psychoanalytisch nur bedingt weiterführende Formulierung vom »Optisch-Unbewußten« (Benjamin 1936: 36), siehe außerdem Peters (2009); zum »ästhetische[n] Unbewußte[n]« im Sinne einer Metareflexion der Freudschen Kunsttheorie auch Rancière (2001).

42 Zur Psychoanalyse des Kunstschönen vgl. auch Reiche (2011), der sich um eine Verteidigung des Begriffs der ästhetischen Schönheit gegen das in den letzten Jahrzehnten aufgekommene »Tabu der Schönheit« im

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ausführung und Komposition, verschiebt den Aufmerksamkeitsfokus des Betrachters und lenkt ihn zumindest ein Stück weit von den anstößigen Inhalten ab.

Das Ergebnis dieser Verschiebung der bildlichen Resonanzträger ins bildliche Unbewusste des visuellen Subtextes scheint auf den ersten Blick eine Paradoxie zu sein. Einerseits wird der unbewusste Gehalt aus dem manifesten Trauminhalt verbannt und in den Hintergrund der Aufmerksamkeit gerückt, andererseits aber muss der Gehalt weiterhin auf der *sichtbaren* Bildoberfläche erhalten bleiben. Wäre er ganz zum Verschwinden gebracht, wäre das Kunstwerk wiederum seiner Wirkung beraubt. So ist das Unbewusste im Bild zugleich anwesend und abwesend; es wird gewissermaßen *vor den Augen* des Betrachters an diesem vorbei geschmuggelt – in etwa so wie der »entwendete Brief« aus Edgar Allan Poes gleichnamiger Erzählung (1844), der die gesamte Zeit über sichtbar vor Augen liegt, ohne als solcher bemerkt zu werden. Der Betrachter sieht, und bleibt doch blind.

Die Paradoxie löst sich auf, sobald man die beiden Bewegungen der Kunst, Zeigen und Verhüllen, als zwei Seiten desselben Prozesses versteht. Zwischen dem Zeigen und dem Verhüllen besteht ein innerer Zusammenhang: Das Unbewusste muss sich ausdrücken und zeigen, wenn das Kunstwerk wirken, zugleich aber muss es ›gezähmt‹ werden, wenn es mitgenießbar sein soll. Auch in dieser Hinsicht lebt der Kunstgenuss also in der Mitte zwischen zwei Polen – einer ungezügelten ›Stoffkunst‹ einerseits und einer allzu zahmen ›Formkunst‹ andererseits (vgl. Sachs 1924: 33–35). Das Kunstwerk ist ein psychischer ›Kompromiss‹, wie Freud (1915a: 145) solche Vermittlungen nennt, also das Resultat einer Aushandlung zwischen verdrängender Form und verdrängtem Inhalt. Was uns den Kunstgenuss im Sinne des Resonanzgeschehens verschafft, ist das für das jeweilige Kunstwerk – und den jeweiligen Betrachter – je spezifische *Gelingen* dieser Vermittlung, wie Simon O. Lesser am Beispiel der Literatur andeutet:

> »Unser tiefster Wunsch zielt offenbar nach einem Gefühl der Spannung zwischen den in der Dichtung ausgedrückten Tendenzen und den Kräften, die sie in ihren Grenzen zu halten suchen.« (Lesser 1957: 291)

Damit lässt sich gleichwohl nur ein Teil der Kunst bzw. der Bilder erklären. Gegenüber den desorientierenden Kräften und der archaischen Wucht mancher Kunstwerke, erst recht den hämmernden Schlagbolzen des Horrorkinos, versagt Freuds allzu klassischer, auf traditionelle Kunstwerte wie Harmonie und innere Balance zugeschnittener Erklärungsansatz.

kunsttheoretischen Diskurs bemüht: »Das Wort *schön*«, so Reiche, »ist die natürliche Hauptmetapher der Kunst, des Kunstdiskurses und der Kunsttheorie« (ebd.: 43).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ihnen gegenüber kommt stattdessen etwas anderes ins Spiel: die *Sozialform* der Kunst. Denn auch die Sozialität der Kunst, ihr Status als gemeinsamer Traum und ihre Einbettung in eine Rezeptionsgemeinschaft, gehört zu den Formmerkmalen der Kunst bzw. zur »Kunstform«, wie Freud (1905–1906: 167) sie nennt. Und auch sie bleibt dem Kunstgenuss nicht äußerlich, sondern ist direkt an ihm beteiligt. Das Verhältnis des Einzelnen zu seinen Tagträumen ändert sich von Grund auf, sobald er weiß, dass er seinen Traum nicht isoliert träumt, sondern gemeinsam mit anderen – sei es in Form einer »simultanen Kollektivrezeption« (Benjamin 1936: 33) wie im Kino, im Theater und (abgeschwächt) im Museum, oder in Form jener virtuellen Sehgemeinschaften, deren Kollektivität ›über Bande‹ hergestellt wird wie beim Fernsehkonsum oder der Bettlektüre (vgl. 2.2.3). Stets lebt der Kunstgenuss von der Gewissheit, dass andere das Kunstwerk ebenso genießen wie man selbst. Die Sozialform der Kunst hat eine entlastende Wirkung auf die psychische Abwehr des Publikums. So stellen Martha Wolfenstein und Nathan Leites in ihrer psychologischen Studie *Movies* (1950) für die geteilten Tagträume des Kinos fest:

> »The story or drama which thus becomes the shared day-dream of thousands and millions has the further advantage over the private day-dream that we know that others share it, and we feel that it is about others rather than about ourselves. In this way, the embarrassments and anxieties which often haunt private day-dreams are removed.« (Wolfenstein/Leites 1950: 13)

Aber nicht erst das Publikum, bereits der Künstler erlebt die Zustimmung des Publikums als entlastendes Moment seiner Kunstproduktion. Die Anerkennung des Publikums lockert seinen ›Verdrängungsdruck‹, wirkt angstmindernd und stabilisiert das Künstler-Ich. Die Kollektivierung der Träume nimmt ihnen den anstößigen Charakter. So schreibt Sachs:

> »Durch die Resonanz, die sein Werk in der Brust der Hörer findet, durch die Illusion, in die es sie zu versetzen vermag, durch die Affekte, die es bei ihnen auslöst, zwingt er sie zu dem Eingeständnis: ›Ja, deine verdrängten Wünsche, deine verbotenen Triebe sind auch die unsrigen, auch wir sind alle mit deiner Schuld beladen.‹ Dieses unwillkürlich und unbewußt gegebene Eingeständnis der Mitschuld wirkt befreiend und entlastend, es gestattet die Herabsetzung der Verdrängungsschranken und eine größere Annäherung an das Unbewußte« (Sachs 1924: 26 f.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auch darin mag ein Grund für die von Freud zwar beschriebene, aber nie erklärte Fähigkeit des Künstlers liegen, seinen unbewussten Phantasien freieren Lauf zu lassen als die Mehrzahl seiner Mitmenschen. Die höhere Durchlässigkeit der Künstlerpsyche für Verdrängtes mag vielerlei Ursachen haben, aber die Sozialform der Kunst dürfte zumindest eine von ihnen sein: Die Gesellschaft ermutigt den Künstler geradewegs dazu, seine unbewussten Phantasien zu teilen, solange sie sich mit ihren eigenen Phantasien überschneiden. Künstler sein heißt, für die Wiederkehr des Verdrängten sogar noch öffentlich belohnt zu werden oder auf diese Belohnung wenigstens hoffen zu dürfen. So wird das Kunstwerk zur gegenseitigen Versicherung *aller* am Kunstprozess Beteiligten. Es verspricht, dass die Inhalte der Kunst legitime Objekte der Beschäftigung sind, zumindest soweit diese Beschäftigung im Kollektiv oder in einer durch das Kollektiv geduldeten Form stattfindet. Durch die »sozial gebilligten Gelegenheiten« (Kris 1952: 48) der Kunst wird in Normalität verwandelt, was beim Einzelnen als pathologische Abweichung gelten könnte.

Die jüngere psychoanalytische Theorie besitzt einen Namen für solche »sozial gebilligten Gelegenheiten« zur kollektiven Wiederkehr des Verdrängten. Stavros Mentzos hat den Begriff des »*psychosozialen Arrangements*« (Mentzos 1982: 256–265, vgl. 1976/1988: 141–160) für sie geprägt.[43] Aus der Paarpsychologie ist der entsprechende Mechanismus als »Kollusion« (von lat. *col-ludere*, »zusammenspielen«) bekannt, wo er ein »uneingestandenes, oft unbewußtes Zusammenspiel« (Willi 1975: 286) zwischen zwei oder mehreren Personen bezeichnet, die sich durch eine bestimmte Rollenverteilung gegenseitig stabilisieren.[44] In Kollusionsbeziehungen kann jeder Partner sein eigenes Unbewusstes am jeweils anderen ausagieren, solange die Beziehung für beide Seiten funktional bleibt.

Psychosoziale Arrangements sind soziale Wechselbeziehungen, die es den Individuen erlauben, ihren unbewussten Handlungsmotivationen ein intersubjektiv geteiltes und dadurch als normal empfundenes Ventil zu verschaffen. Sie erlauben die Wiederkehr des Verdrängten ohne Aufhebung der Verdrängung. In klassischer Terminologie sind solche Mechanismen als neurotische Symptome zu interpretieren, im Unterschied zu gewöhnlichen Symptomen aber besitzen sie kollektiven Charakter: Die »neurotische Abwehr ist sozusagen in der Realität verankert, sie ist interaktionell organisiert« (Mentzos 1976/1988: 9). Nicht

43 Analog dazu spricht Mentzos auch von »psychosozialer Abwehr« (Mentzos 1982: 256–265, 1976/1988: 79–95); dieser Begriff geht auf den Sozialpsychologen Horst-Eberhard Richter (1970: 45–57) zurück, auf den Mentzos (vgl. 1976/1988: 26) sich beruft. Ich bevorzuge den Begriff des ›psychosozialen Arrangements‹, da er durch den Verweis auf das ›Arrangement‹ die intersubjektive Dimension des Phänomens am besten zum Ausdruck bringt.

44 Zum Kollusionskonzept vgl. erstmals Laing (1961/1969: 114–132). Ein exemplarischer Fall von Kollusion in Zweierbeziehungen ist das bei Mentzos

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nur im Bereich intimer Paarbeziehungen, auch im öffentlichen Leben, in Institutionen und Organisationen, in der Arbeitswelt, ja »in allen sozialen Systemen« (ebd.) finden sich derartige Arrangements. Sie sind generell möglich, wo immer typisierte Rollenangebote zur Verfügung stehen, die es den Einzelnen erlauben, ihre persönlichen Konflikte im Rahmen der jeweils zur Verfügung gestellten sozialen Rolle auszuleben. Schon bei Freud selbst findet sich eine Andeutung dieses Gedankens, wenn er eine soziologische Schlussfolgerung aus seinen psychologischen Studien zieht:

> »Die Kenntnis der neurotischen Erkrankungen einzelner Menschen hat für das Verständnis der großen sozialen Institutionen gute Dienste geleistet, denn die Neurosen selbst enthüllten sich als Versuche, die Probleme der Wunschkompensation individuell zu lösen, welche durch die Institutionen sozial gelöst werden sollen.« (Freud 1913: 416)

Der entscheidende Vorteil solcher institutionalisierten gegenüber den individuellen Neurosen liegt gerade in ihrem sozialen Charakter, durch den das gemeinsam ausagierte Symptom intersubjektiv bestätigt und anerkannt wird. Wie im Kunstsystem das Publikum, so vermittelt auch außerhalb der Kunst die soziale Gemeinschaft ein Gefühl der Sicherheit und Entlastung, das zur ›Freigabe‹ der unbewussten Anteile ermutigt. Und wie im Kunstsystem ist es nicht zuletzt der hohe soziale Status der Institution, der das eigene Verhalten legitimiert und aus der Schusslinie der reflexiven Aufmerksamkeit nimmt. Indem die Institution dem Einzelnen die Möglichkeit bietet, seinen psychischen »Konflikt [...] nach ›außen‹ zu verlegen und zu *externalisieren*« (Mentzos 1982: 256), erlaubt sie ihm also nicht zuletzt auch, ihn *als* Konflikt zum Verschwinden zu bringen. Die ›kognitive Dissonanz‹ (vgl. Festinger 1957), die mit gewöhnlichen Neurosen als unfreiwilligen Abweichungen von der sozialen Norm einhergeht, ist ausgeschaltet: Was alle tun, das kann so unnormal nicht sein. Die Sehgemeinschaft, die sich um das Kunstwerk herum als Publikum versammelt und dabei gerade die Kollektivität des gemeinsamen Sehens als Lustquelle erlebt, ist demnach immer auch eine *Normalisierungsgemeinschaft*.[45] Die Lust an der Kunst, auch und gerade der unschönen, ›wilden‹ Kunst, ist die Lust an der Normalisierung des

(1982: 257) erwähnte »Beispiel eines Mannes [...], der sich in auffälliger Weise immer psychisch labile oder kranke Frauen als Partnerinnen aussuchte, um sich (unbewußt) durch seine Helferrolle wenigstens zeitweise zu stabilisieren. Die Partnerinnen ihrerseits konnten bei ihm ihre regressiv-infantilen Abhängigkeitstendenzen befriedigen.«

45 Vgl. zu diesem Gedankengang die Ausführungen zum *Normalismus* bei Jürgen Link (1996); dort auch mit einigen Ausführungen zum – überraschend progressiven – Begriff der ›Normalität‹ bei Freud (ebd.: 281–283).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Unbewussten, also der Entlastungsgenuss, den die Kollektivierung der Träume für die Träumenden mit sich bringt.

3.3 Theorie des gesellschaftlichen Unbewussten

3.3.1 Zum Begriff des gesellschaftlichen Unbewussten

Der Blick auf das psychosoziale Arrangement der Bilder versetzt uns auf die Makroebene der Gesellschaft, die sich im gemeinsamen Bilderkonsum zur Sehgemeinschaft zusammenfindet. Die kollektive Faszination für Bilder zeigt, dass die einzelnen Gesellschaftsmitglieder tatsächlich etwas miteinander teilen, wenn sie gemeinsam sehen, gemeinsam phantasieren, gemeinsam träumen. Dass sie von bestimmten Bildern massenhaft in Resonanz versetzt werden, während andere weithin wirkungslos bleiben, setzt zumindest eine partielle Gemeinsamkeit ihrer Bedürfnisse und Interessen voraus. Dieses Gemeinsame besitzt viele Facetten; eine davon aber ist ganz zweifellos die Dimension des Psychischen, das nicht als isoliertes, rein individuelles Phänomen aufgefasst werden darf, sondern von sich aus bereits eine intersubjektive, kulturelle, gesellschaftliche Ebene besitzt.

Der Traum ist das Private, das im Kunstprozess nach außen gebracht wird, hatte es geheißen. Aber schon der nächtliche Traum, so privat er ist, wird nicht im luftleeren, vorgesellschaftlichen Raum geträumt. Der Träumer träumt in seiner Eigenschaft als Mitglied der Gesellschaft; der Phantasierende phantasiert als Teil der Welt, in der er lebt. Dasselbe lässt sich über die Verdrängung sagen, die die Inhalte des Traumvorgangs und der Phantasie maßgeblich bestimmt. Auch sie vollzieht sich nicht im luftleeren Raum, sondern unter dem Druck dessen, was Freud als »Anpassung an die realen Verhältnisse der Außenwelt« (1911: 18) beschrieben hatte, das heißt als Anpassung an die Gesellschaft mit ihren kulturellen Regeln, Normen und Verboten. Es sind die *gesellschaftlich* verpönten Wünsche, die, eben weil sie gesellschaftlich verpönt sind, auch individuell verdrängt werden müssen.

Daraus folgt, dass es nicht nur eine individuelle, sondern auch eine gesellschaftliche Verdrängung gibt; nicht nur ein individuelles, sondern auch ein *gesellschaftliches Unbewusstes*. Die folgenden Ausführungen sollen zeigen, wie dieses gesellschaftliche Unbewusste sich denken lässt. Vor allem sollen sie zeigen, dass es sich dabei nicht etwa um ein Randphänomen der Gesellschaft handelt, sondern im Gegenteil um eine der Grundlagen ihres Funktionierens. Insofern ist Psychoanalyse, wie der Soziologe Oliver Marchart betont, keine »Regionaltheorie des Sozialen«, sondern vielmehr »eine andere Weise, *Gesellschaftstheorie* zu betreiben«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Marchart 2013: 385; vgl. 2000). Nicht weniger als eine *psychoanalytisch fundierte Soziologie* wird im Folgenden also umrissen.[46]

Gerade deren Zentralbegriff freilich – das ›gesellschaftliche Unbewusste‹ als systematischer Kreuzungspunkt von Psyche und Gesellschaft – ist alles andere als unproblematisch. Denn bereits die bloße Formulierung scheint ja die Annahme vorauszusetzen, dass man Gesellschaften überhaupt wie psychische Wesen analysieren könnte. Unter anderem bei Cornelius Castoriadis war uns diese Annahme implizit begegnet (vgl. 2.2.2). Dagegen mahnt bereits Freud, obgleich er selbst so manchen Vorstoß in diese Richtung unternimmt, zur Vorsicht bei dem Vorhaben, »die Begriffe der Einzelpsychologie auf die Psychologie der Massen zu übertragen« (Freud 1939: 577). Zwar spricht er – insbesondere im teils kritischen, teils zustimmenden Anschluss an Gustave Le Bons *Psychologie der Massen* (vgl. Le Bon 1895: 9–51) oder auch an Wilhelm Wundts *Völkerpsychologie* (vgl. Wundt 1900: 7–18) – von einer »Massenpsyche […], in welcher sich die seelischen Vorgänge vollziehen wie im Seelenleben eines Einzelnen« (Freud 1912–1913: 440). Später möchte er solche Übertragungen dann aber doch nur auf den »Gebrauch von Analogien« (Freud 1939: 577) beschränkt und »im uneigentlichen Sinn« (ebd.) verstanden wissen. Denn die »Vorgänge, die wir hier im Völkerleben studieren, sind den uns aus der Psychopathologie bekannten sehr ähnlich, aber doch nicht die nämlichen« (ebd.).

Noch entschiedener als Freud warnt Erich Fromm vor einer allzu leichtfertigen Übertragung psychoanalytischer Begriffe auf gesellschaftliche Phänomene. In einem für die damalige Diskussion einflussreichen (und vielleicht sogar in Freuds eigene Zurückhaltung aus dem Jahr 1939 eingeflossenen) Aufsatz »Über Methode und Aufgabe einer analytischen Sozialpsychologie« (1932) wendet er sich vehement dagegen, Gesellschaften als psychische Wesen aufzufassen.[47] Es können, so betont Fromm (1932: 34), stets »nur Individuen als solche Subjekt psychischer Eigenschaften« sein. Wonach eine analytische Sozialpsychologie zu fragen habe, sei darum nicht eine »›Massenseele‹ oder ›Gesellschaftsseele‹«

46 Die fruchtbarsten Ansätze in diese Richtung entstammen den Theoriebildungen der Kritischen Theorie bzw. des ›Freudomarxismus‹ sowie der Ethnologie bzw. ›Ethnopsychoanalyse‹ und sind mit Psychoanalytikern wie Erich Fromm (1932, 1962, 1968–1970) und Alfred Lorenzer (1971, 1986), Ethnologen wie Georges Devereux (1970) und Mario Erdheim (1982) oder mit Soziologen wie Jean Baudrillard (1976) verbunden; vgl. aus literaturwissenschaftlicher Sicht aber auch Fredric Jameson (1981) und Elisabeth Lenk (1983). Überblicksdarstellungen zum Verhältnis von Psychoanalyse und Soziologie finden sich u. a. bei Dahmer (1973), Reimann (1973), Emmerich (2007) und Schülein (2016).

47 Für eine ähnliche Argumentation vgl. Fenichel (1934: 58), in jüngerer Zeit auch Brumlik (1998: 71), Busch (2001: 414 f.) oder Reiche (2004: 13 f.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(ebd.: 33), sondern seien vielmehr die ›gemeinsamen seelischen Züge‹ der jeweils individuellen Gesellschaftsmitglieder:

> »Sie fragt nach den den Mitgliedern einer Gruppe gemeinsamen seelischen Zügen, und sie versucht, diese gemeinsamen seelischen Haltungen aus gemeinsamen Lebensschicksalen zu erklären.« (Ebd.: 34)

Nicht die Gesellschaften als solche besitzen also psychische Eigenschaften, sondern lediglich ihre Mitglieder – jedoch in (mehr oder weniger) ähnlicher Weise. Wenn ein Begriff der ›gesellschaftlichen Psyche‹ überhaupt Sinn macht, dann als sprachliche Vereinfachung für eine *soziale Regelmäßigkeit*, die sich stets nur in den einzelnen Individuen verkörpert und nirgendwo sonst.

Auf ähnliche Weise denkt Fromm seine »Theorie des gesellschaftlichen Unbewußten« (1968–1970: 81).[48] Das »gesellschaftliche Verdrängte« (ebd.: 80) ist das Resultat einer individuellen Verdrängung, die als solche aber gesellschaftlich verbreitet ist und sich bei allen oder zumindest vielen Mitgliedern der Gesellschaft in ähnlicher Weise vollzieht. Fromm spricht in diesem Zusammenhang von einem gesellschaftlichen »Filter« (ebd.: 81), der für jedes Individuum in einer Gesellschaft »bestimmt, *welche* Erfahrungen zu Bewußtsein kommen dürfen« (ebd.). Am ehesten würden wir solche Filter heute auf der Ebene von gesellschaftlichen Diskursen im Sinne der Foucault'schen ›Diskursanalyse‹[49] verorten, insbesondere wenn Fromm sie auf ein gesellschaftlich geteiltes »System« von kognitiven »Kategorien« zurückführt:

> »Jede Gesellschaft bildet durch ihre Lebenspraxis und die Art ihres Bezogenseins, Fühlens und Wahrnehmens ein System von Kategorien, das die Formen des Bewußtseins bestimmt. Dieses System arbeitet sozusagen wie ein *gesellschaftlich bedingter Filter.* Eine Empfindung kann nur dann ins Bewußtsein eindringen, wenn sie diesen Filter passiert.« (Fromm 1962: 117; vgl. 1960: 128)

48 Das Buch *Die Entdeckung des gesellschaftlichen Unbewußten* mit unveröffentlichten Manuskripten aus den Jahren 1968–1970 wurde erst nach Fromms Tod veröffentlicht; ähnliche, zum Teil wortgleiche Gedankengänge finden sich aber auch schon in seiner Studie zu *Marx und Freud* (1962) sowie in einigen weiteren Texten (vgl. Fromm 1955, 1960).

49 Grundlegend zum Diskursbegriff vgl. Foucault (1969, 1970); daneben die hegemonietheoretische Weiterentwicklung der Diskurstheorie durch Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, die auch psychoanalytische Theoriekonzepte – insbesondere aus der *Traumdeutung* – fruchtbar macht (vgl. Laclau/Mouffe 1985: 127–187).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie sich der zugleich individuelle *und* kollektive Charakter dieser Filter denken lässt, ohne dabei auf die problematische Idee einer Massenseele zu rekurrieren, verdeutlicht ein nicht näher spezifiziertes ethnologisches Beispiel, an welchem Fromm sein Konzept illustriert:

> »In jeder Gesellschaft dürfen gewisse Gedanken und Gefühle nicht gedacht, gefühlt und ausgedrückt werden. Es gibt Dinge, die man nicht nur ›nicht tut‹, sondern die man nicht einmal ›denkt‹. In einem Stamm von Kriegern beispielsweise, dessen Mitglieder davon leben, Mitglieder anderer Stämme zu töten und berauben, könnte es einen Einzelnen geben, der eine innere Abneigung gegen Töten und Rauben fühlt. Es ist jedoch höchst unwahrscheinlich, daß er sich seines Gefühls bewußt wird, da es mit dem Fühlen des ganzen Stammes unvereinbar wäre. Wenn er sich eines solchen Gefühls bewußt würde, brächte das die Gefahr mit sich, daß er sich völlig isoliert und ausgeschlossen fühlte.« (Fromm 1960: 132; vgl. 1962: 121 f.)

Es ist demnach die individuelle Angst der Einzelnen vor sozialem Ausschluss, die sie dazu bewegt, sich an die gesellschaftlichen Filter bzw. Denkverbote anzupassen und bestimmte Gedanken gar nicht erst ins Bewusstsein treten zu lassen. Die Verdrängung vollzieht sich in der Psyche des Einzelnen, ist darum aber nicht weniger ein gesellschaftlicher bzw. gesellschaftlich induzierter Vorgang.

Vor allem die ›Ethnopsychoanalyse‹[50] hat solche kollektiven Filter und Denkverbote empirisch untersucht. Möglicherweise direkt beeinflusst von Fromm, zumindest aber sehr ähnlich gedacht wie dort, beschreibt etwa der Ethnologe Georges Devereux das Phänomen der gesellschaftlichen Verdrängung bzw. des ›ethnischen Unbewußten‹[51], wie es bei ihm heißt:

> »Das ethnische Unbewußte eines Individuums ist jener Teil seines gesamten Unbewußten, den es gemeinsam mit der Mehrzahl der Mitglieder seiner Kultur besitzt.« (Devereux 1970: 11)

Ähnlich wie Fromm entgeht auch Devereux der Falle, dieses gemeinsame Unbewusste im Sinne einer Kollektivpsyche zu denken. Das ethnische Unbewusste, so heißt es ausdrücklich, ist das »Unbewußte eines Individuums« bzw. ein bestimmter »Teil« des individuellen Unbewussten – nur eben jener Teil im Individuum, der bei allen Mitgliedern der Gruppe gleich oder zumindest ähnlich strukturiert ist, sofern sie bestimmte

50 Für einen Überblick über diesen Forschungsansatz vgl. Adler (1993) und Reichmayr (1995/2003) sowie die Textsammlung von Haase (1996).

51 Zur Kritik an diesem Begriff vgl. Erdheim (1982: 220 f.): »Statt vom *›ethnisch Unbewußten‹* zu sprechen, ziehe ich es vor, diese den Individuen

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lebensbedingungen, Erfahrungen und kulturelle Werte miteinander teilen. Und wiederum ganz ähnlich wie Fromm scheint Devereux sich dieses gemeinsame Unbewusste als eine Art Filter zu denken:

> »Jede Kultur gestattet gewissen Phantasien, Trieben und anderen Manifestationen des Psychischen den Zutritt und das Verweilen auf bewußtem Niveau und verlangt, daß andere verdrängt werden. Dies ist der Grund, warum allen Mitgliedern ein und derselben Kultur eine gewisse Anzahl unbewußter Konflikte gemeinsam ist.« (Ebd.: 12)

Was für »Manifestationen des Psychischen« aber sind das genau, denen der »Zutritt« zur Kultur verweigert wird? Wenn Devereux die Inhalte des gesellschaftlichen Unbewussten in »Phantasien« und »Trieben« ausmacht, so scheint er dabei vor allem an jene Inhalte des Unbewussten zu denken, die auch Freud im Sinn hatte, als er die Verdrängung zunächst auf Wünsche sexueller oder aggressiver Art bezogen sah.

Der Ethnologe Mario Erdheim bringt demgegenüber auch die andere Seite des Unbewussten ins Spiel. In seiner Studie *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit* (1982) bezieht er die kollektive Verdrängung – ausdrücklich gegen Devereux gerichtet – auf »Wahrnehmungen der äußeren Realität« (ebd.: 221) bzw. auf »Wahrnehmungen aus der sozialen Realität« (ebd.: 210).[52] Dabei denkt er insbesondere an Klassenerfahrungen (vgl. ebd.: 207 f., 220–228, 416–435), also an die gemeinsamen Leidenserfahrungen bestimmter Gesellschaftsgruppen, deren Lebenswünsche im Widerspruch zur gesellschaftlichen Wirklichkeit stehen.[53] Die Verdrängung bezieht sich in diesem Fall nicht allein auf die

gemeinsamen unbewußten Inhalte, [sic!] das ›gesellschaftlich Unbewußte‹ zu nennen, und zwar weil sich der Begriff des Gesellschaftlichen besser differenzieren läßt, z.B. in soziale Klassen oder in Herrscher und Beherrschte; das Ethnische hingegen täuscht eine Homogenität vor, die etwa den Situationen des Kulturwandels und den dadurch zugespitzten Machtkämpfen nicht gerecht wird.«

52 Vgl. zu diesem Gedanken bereits Fromm (1960: 127), hier noch stärker im Anklang an die marxistische *Ideologietheorie* (deren Grundidee gleichwohl auch Erdheim zugrunde liegt): »Die Wirkung der Gesellschaft besteht [...] auch darin, uns daran zu hindern, uns der Wirklichkeit bewußt zu werden.«

53 Allgemein zur Idee ›kollektiver Erfahrung‹ vgl. Koselleck (2000), Nowosadtko (2001) sowie den Sammelband von Breyer/Creutz (2010); aus religionssoziologischer Perspektive auch Eßbach (2014, insb. 18–23), der die historischen Konjunkturen und Wandlungen von Religion als Antworten auf die *»gesellschaftliche Zeiterfahrung erlittener, ungelöster Probleme«* (ebd.: 20) beschreibt. Für eine marxistisch geprägte Analyse proletarischer Klassenerfahrung vgl. Negt/Kluge (1972). Zum Begriff von Erfahrung

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lebenswünsche, die im Zuge ihres Scheiterns an der Realität zu einer inneren Unlustquelle geworden sind und darum verdrängt werden müssen, sondern auch auf die Leiden machende, dem Wunsch entgegenstehende Wirklichkeit selbst, die durch die Ausblendung ihres traumatischen Charakters ›erträglich‹ gemacht wird.

Die Verdrängungsmechanismen sind insofern immer auch »Anpassungsmechanismen« (ebd.: 219), wie Erdheim im Anschluss an den Ethnologen Paul Parin (1977) formuliert. Als solche dienen sie insbesondere der Stabilisierung – sowohl der einzelnen Individuen, die sich durch die Verdrängung in die Gesellschaft eingliedern und sich mit ihrer gesellschaftlichen Rolle identifizieren (vgl. Erdheim 1982: 219), als auch der Gesellschaft als ganzer: »Unbewußt muß all das werden, was die Stabilität der Kultur bedroht.« (Ebd.: 221) Das Unbewusste einer Gesellschaft ist also das, was sich gesellschaftlich nicht ausdrücken, nicht artikulieren, nicht verwirklichen darf, »wenn diese Gesellschaft mit ihren spezifischen Widersprüchen reibungslos funktionieren soll«, wie Fromm (1960: 93) es formuliert. Es beinhaltet die Gesamtheit dessen, was aus dem Repertoire der gesellschaftlichen Äußerungen und Handlungen ausgesperrt wird und folglich auch beim entsprechend sozialisierten Einzelnen der Verdrängung unterliegt. So erläutert Jean Baudrillard die Gesellschaftlichkeit des Unbewussten in *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976):

> »Das Unbewußte ist in dem Sinne gesellschaftlich, daß es aus all dem besteht, was sich nicht gesellschaftlich oder symbolisch austauschen konnte.«[54] (Baudrillard 1976: 213)

In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Alfred Lorenzer, ein Psychoanalytiker und Soziologe aus dem Umfeld der Kritischen Theorie. Gesellschaftliche Verdrängung heißt für Lorenzer, dass bestimmte »Lebensformen« und »Praxisfiguren« an der gesellschaftlichen Entfaltung gehindert werden, wie er im Hinblick auf literarisch-künstlerische Ausdrucksformen des gesellschaftlichen Unbewussten ausführt:

> »Das Unbewußte, das im literarischen Werk zur Debatte steht, ist ein kollektives Unbewußtes, freilich nicht im Jungschen Sinne: Es besteht aus Praxisfiguren, die danach verlangen, ins Bewußtsein aufgenommen zu werden; es enthält Lebensformen, denen der Zugang zum allgemeinen

als ›Widerfahrnis‹, der diesen Ansätzen zugrunde liegt, siehe Waldenfels (2002).

54 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den psychoanalytischen Aspekten in Baudrillards Hauptwerk als Beitrag zu einer Theorie des gesellschaftlichen Unbewussten findet sich in Strehle (2012: 85–94); ich belasse es darum an dieser Stelle bei der zitierten Passage.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bewußtsein und der Eintritt in eine offene Überprüfung ihres ›Wertes‹ verwehrt wurde.« (Lorenzer 1986: 28)

Das Unbewusste einer Gesellschaft, so lässt sich zusammenfassen, ist die dem sozialen Austausch entzogene, die unausgelebte Kehrseite des gesellschaftlichen Lebens – gewissermaßen der verworfene »Rest« (Baudrillard 1976: 243–250) der kulturellen Ordnung, ihr ›verfemter Teil‹.[55] In ihm sind die *ausgeschlossenen, unverwirklichten, verleugneten Möglichkeiten* der Gesellschaft aufbewahrt.[56]

Dieser gesellschaftliche Ausschluss von Möglichkeiten aber kann sich nur stabilisieren, wenn nicht nur die Verwirklichung dieser Möglichkeiten, sondern bereits das Wissen um sie ausgeschlossen wird. Die ausgeschlossenen Möglichkeiten müssen nicht nur als mögliche Wirklichkeit, sondern auch als bloße Denkmöglichkeiten zum Verschwinden gebracht werden. Am Ende des gesellschaftlichen Verdrängungsprozesses steht darum das *Tabu*, also die ›Unberührbarkeit‹ bestimmter Denkinhalte durch das Bewusstsein.[57] In diesem Sinne ist gesellschaftliche Verdrängung immer auch *Unterdrückung von Kontingenzbewusstsein* – eine Verdrängung des Wissens darum, dass gesellschaftliches Zusammenleben anders möglich wäre, als es ist.[58] Wie Erdheim bemerkt, hat das gesellschaftliche

55 Zum Begriff des ›verfemten Teils‹ vgl. Bataille (1949), auf den sich Baudrillard (vgl. 1976: 243–250) des Öfteren beruft.

56 Diese Definition ist v. a. auf die kollektiven Wunschverdrängungen und Realitätswahrnehmungen im Sinne Erdheims gemünzt, lässt sich aber auch auf das Thema der ›kulturellen‹ bzw. ›sozialen‹ oder ›gesellschaftlichen‹ Traumata im Sinne von Katastrophen, Terroranschlägen, Kriegen und Genoziden übertragen, die ja ebenfalls häufig der gesellschaftlichen Verdrängung unterliegen (vgl. Bronfen/Erdle/Weigel 1999, Giesen 2001, Smelser 2004 und Kansteiner 2010). Denn auch die verdrängte Erinnerung an eine traumatische Geschichtserfahrung ist eine ›ausgeschlossene Möglichkeit‹, die eine Gesellschaft aus ihrem Vorstellungshaushalt verdrängt, um sich nicht an das Ereignis anzupassen, sich also *nicht zu verändern*.

57 Im Zusammenhang mit der *Soziologie des Essens* wurde diese »Undenkbarkeit« des Tabus von Monika Setzwein (1997: 24) betont, derzufolge »das Tabu ein Verbot darstellt, das sich aus sich selbst heraus verbietet. Die Selbstverständlichkeit, die es für die Personen besitzt, die ihm folgen, verdeckt aufgrund einer starken Verinnerlichung bisweilen seinen Verbotscharakter.« (Ebd.) Vgl. zum Tabubegriff auch Kraft (2004) sowie Freuds Schrift *Totem und Tabu* (1912–1913).

58 Zur gesellschaftlich zentralen Rolle des Ausschlusses von Kontingenz vgl. die Ausführungen bei Oliver Marchart (2010, 2013), der die »Verleugnung« (Marchart 2013: 42) von Kontingenz als konstitutiven Bestandteil jedweder ›Fundierung‹ von Gesellschaft beschreibt. Genuin psychoanalytisch gedacht scheint dabei insbesondere der Verweis darauf, dass die verleugnete Kontingenz niemals ganz ausgelöscht wird, weshalb die ›Schließung‹ der

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Unbewusste darum zunächst eine konservierende, den Status Quo erhaltende Funktion:

> »Das gesellschaftlich Unbewusste ist somit wie ein Behälter, der all das aufnehmen muss, was eine Gesellschaft gegen ihren Willen verändern könnte.« (Erdheim 1982: 221)

Insofern macht es Sinn, wenn der marxistische Literaturwissenschaftler Fredric Jameson anstatt von einem gesellschaftlichen lieber von einem »politischen Unbewussten« spricht (vgl. Jameson 1981). Obgleich ich diesen Terminus im Folgenden nicht übernehmen werde, besitzt er doch immerhin einen wichtigen Vorzug: Der Verweis auf das Politische zeigt an, dass das gesellschaftliche Unbewusste nicht als statisch abgeschlossener »Behälter« zu betrachten ist, wie Erdheim etwas missverständlich formuliert. Das gesellschaftliche Unbewusste ist der lebendige Ort einer nicht zuletzt auch politischen Auseinandersetzung zwischen den verdrängenden Tendenzen der Gesellschaft und jenen, die sich gegen diese Verdrängung sträuben. Freuds ›dynamischer Gesichtspunkt‹ ist hier von entscheidender Bedeutung: Verdrängung, das ist immer auch ein Konflikt, ein Kampf zwischen widerstreitenden Kräften im Subjekt – und in der Gesellschaft, die sich aus diesen Subjekten zusammensetzt.

3.3.2 Imaginäre Lösungen: Bilder als gesellschaftliche Wünsche

Der psychoanalytische Begriff der Verdrängung impliziert, dass es beim bloßen Ausschluss des Verdrängten aus dem Bewusstsein nicht bleibt. Auch das gesellschaftlich Verdrängte, das ja seinen Sitz nirgendwo anders denn in der Psyche des Einzelnen hat und insofern den Mechanismen der Individualpsychologie unterliegt, will wiederkehren und sich Ausdruck verschaffen. Ein Weg dieser Wiederkehr auf gesellschaftlicher Ebene ist der offene Konflikt, der entsteht, wenn einzelne Gesellschaftsmitglieder oder Gruppen durch Bewusstwerdung aus der kollektiven Verdrängung ausbrechen, um die ausgeschlossenen Möglichkeiten politisch einzufordern oder gar zu verwirklichen. Auch unterhalb dieser Schwelle zum offenen Konflikt aber bleibt das gesellschaftliche Unbewusste nicht komplett ausgeschlossen. Wie Devereux bemerkt, stellt die Gesellschaft selbst bestimmte »Mittel« zur Verfügung, welche die Wiederkehr des Verdrängten auf ›kulturell geordnete‹ Weise ermöglichen:

> Gesellschaft – und mit ihr, so ließe sich ergänzen, die Verdrängung als Versuch einer solchen Schließung – allenfalls vorübergehend gelingen kann (vgl. ebd.: 31–36).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Die Kultur tendiert […] dazu, wenn auch widerwillig, gewisse *kulturelle* Mittel bereitzustellen, welche den Ausdruck dieser Triebe wenigstens in marginaler Form gestatten.«[59] (Devereux 1970: 12)

Eines dieser Mittel ist das psychosoziale Arrangement der Bilder, dessen Funktionsweise in Abschnitt 3.2.2 rekonstruiert wurde. In ihm findet die Gesellschaft gewissermaßen ›zu sich selbst zurück‹: Wenn die Kunst dem Einzelnen mit seinen individuellen Verdrängungen den Rückweg in die Gesellschaft ermöglicht, wenn andererseits aber das individuelle Unbewusste des Künstlers selbst schon eine gesellschaftliche Dimension besitzt, dann sind die Rückwege *in* die Gesellschaft nicht zuletzt auch die Rückwege *der* Gesellschaft als ganzer, die ihren ›ausgeschlossenen Möglichkeiten‹ die Rückkehr auf die Bühne der Öffentlichkeit erlaubt.

Den Grundmechanismus dieser öffentlichen Wiederkehr des Verdrängten im Medium der Kunst hatte bereits Norbert Elias beobachtet, als er in *Über den Prozeß der Zivilisation* (1936b) über die kollektiven Phantasien der Gesellschaft nachdachte. Ganz im Sinne Freuds deutet Elias die Lust an »Gewalttat und Liebesleidenschaft« im Roman oder im Film als Wiederkehr der entsprechenden Regungen, die im Zuge des Zivilisationsprozesses aus dem öffentlichen Leben verbannt, das heißt gesellschaftlich verdrängt wurden:

> »Das Leben wird in gewissem Sinne gefahrloser, aber auch affekt- oder lustloser, mindestens, was die unmittelbare Äußerung des Lustverlangens angeht; und man schafft sich für das, was im Alltag fehlt, im Traum, in Büchern und Bildern seinen Ersatz: so beginnt der Adel auf dem Wege der Verhöflichung Ritterromane zu lesen, so sieht der Bürger Gewalttat und Liebesleidenschaft im Film.« (Elias 1936b: 341)

Aber die Wiederkehr des Unbewussten im psychosozialen Arrangement der Kultur, darin liegt das Geheimnis seines Funktionierens, bleibt ihrerseits unbewusst. Die Bürger wissen nicht, warum sie von »Gewalttat und Liebesleidenschaft im Film« so besessen sind. Die Kunstform hat ihre Wirkung getan: Das gesellschaftliche Unbewusste darf wiederkehren nicht obwohl, sondern *weil* es unbewusst bleibt.

Was ist es, das auf dieser gesellschaftlichen Bühne, sichtbar und unsichtbar, offen und unbewusst zugleich, zur Aufführung gebracht wird? Zunächst ist noch einmal festzuhalten, dass ausnahmslos alle Wünsche

59 Einen verwandten Gedankengang formuliert Robert Pfaller (2008: 20), der ebenfalls im Anschluss an Freud, aber auch an Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872/1886), auf die psychische Entlastungsfunktion der Kultur (bzw. hier der Religion als kultureller Institution) hinweist: »Was die Individuen nicht mit ihrem Ich in Einklang bringen können, das kann allerdings manchmal, unter günstigen Bedingungen, die Kultur übernehmen.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

oder Erinnerungen, auch die öffentlich aufgeführten, im Ursprung nur die Wünsche und Erinnerungen von Einzelnen sein können. Doch können sie wiederum an sich schon eine gesellschaftliche Dimension aufweisen – wann immer der Einzelne von sich selbst nicht nur als Individuum träumt, sondern auch von sich als Gesellschaftsmitglied, oder wenn er gar im engeren Sinne von der Gesellschaft träumt, in der er lebt und die seine unmittelbare Lebenswirklichkeit darstellt. Streng genommen besitzt potentiell jeder Traum in diesem Sinne eine gesellschaftliche Dimension, wenn er als psychisches Geschehen eines in Gesellschaft lebenden Menschen begriffen wird, der im Traum seine Lebenserfahrungen verarbeitet, die immer auch Erfahrungen in und mit der Gesellschaft sind. Und spätestens dann, wenn die individuellen Träume tatsächlich kollektiv werden und intersubjektive Resonanzbeziehungen stiften, darf man sagen, dass ihnen nicht mehr nur der Einzelne, sondern die Gesellschaft als ganze von sich träumt.[60] Die Wünsche, die sich in solchen Träumen erfüllen, sind nicht mehr nur individuelle, sondern gesellschaftliche Wünsche; die Erinnerungen, die sich in ihnen ausdrücken, sind gesellschaftliche Erinnerungen; die unbewusste Denktätigkeit, die sich in ihnen manifestiert, ist das unbewusste Denken der Gesellschaft selbst.

Der Ethnologe Claude Lévi-Strauss hat den Mechanismus des gesellschaftlichen Denkens im gemeinsamen Traum der Kunst am Beispiel der Gesichtsbemalungen der brasilianischen Caduveo-Indianer untersucht und rekonstruiert (vgl. Lévi-Strauss 1955: 151–189). Die Caduveo, so jedenfalls das Ergebnis seiner Feldforschungen in den 1950er Jahren, haben eine problematische, von gesellschaftlichen Asymmetrien,

60 Vgl. hierzu auch Siegfried Kracauers Formulierung über das Unterhaltungskino: »Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die *Tagträume der Gesellschaft,* in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.« (Kracauer 1928: 280) In seiner Studie *Von Caligari zu Hitler* (1947) baut Kracauer diesen Gedanken sogar zu einem filmsoziologischen Forschungsprogramm aus, mit welchem »mittels einer Analyse der deutschen Filme tiefenpsychologische Dispositionen, wie sie in Deutschland von 1918 bis 1933 herrschten, aufzudecken sind« (Kracauer 1947: 7). »Was Filme reflektieren«, so erläutert er in diesem Zusammenhang, »sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.« (Ebd.: 12) Zur Fortsetzung dieses Forschungsprogramms – an deren Traditionslinie auch mein eigener Ansatz partizipiert – vgl. die Studie *Gesellschaftsbilder in Filmen* von Martin Osterland (1970), dort außerdem mit ausführlicheren Reflexionen zur Frage der ›Kollektivmentalität‹ bzw. zur Soziologie des Publikums (vgl. Osterland 1970: 32–55); zu den gesellschaftlichen Phantasien im Kino am Beispiel des amerikanischen Horrorfilms auch Wood (1986/2003: 63–84).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Widersprüchen und Spannungen geprägte soziale Wirklichkeit durch die Produktion von Kunstwerken beantwortet, in denen diese Widersprüche als aufgelöst imaginiert wurden. Jedes individuelle Mitglied des Stammes im Einzelnen, in der Summe jedoch alle gemeinsam, haben sich die Caduveo im Medium der Bilder einen Wunsch erfüllt, den sie sich auf der Ebene des Realen versagten:

> »Sie [die Caduveo] besaßen […] keine Möglichkeit, ihre Widersprüche zu lösen oder sie wenigstens mit Hilfe listenreicher Institutionen zu vertuschen. Doch konnte ihnen dieses Heilmittel, das sie sich auf sozialer Ebene versagten, nicht vollständig entgehen. Es hat sich in ihre Gedanken eingeschlichen und sie verwirrt. Und da sie sich seiner nicht bewußt werden und es nicht leben konnten, haben sie begonnen, davon zu träumen. Nicht in direkter Form, denn dies wäre an ihren Vorurteilen gescheitert, sondern in verwandelter und scheinbar harmloser Form: in ihrer Kunst.« (Ebd.: 188 f.)

Es ist kein Zufall, wenn Lévi-Strauss hier die Terminologie der Psychoanalyse evoziert, um seine Beobachtungen zu formulieren. Die Caduveo, so schreibt er, konnten sich ihrer ausgeschlossenen Möglichkeiten »nicht bewußt werden«, also haben sie begonnen, davon zu »träumen«. Wie schon bei den von Elias beschriebenen Literaturvorlieben der Bürger ist auch bei den Caduveo die Kunst der ›Ersatz‹ für eine als unbefriedigend erlebte Wirklichkeit, die gerade in dieser problematischen Eigenschaft aber nicht zu Bewusstsein kommen darf, um die Stabilität der Kultur nicht zu gefährden. In ihren Bildern imaginiert sich die Gesellschaft eine andere, erfülltere, harmonischere Ordnung, ohne sich der Bedeutung und Funktion dessen, *was* sie da imaginiert, eigentlich bewusst zu sein.

Fredric Jameson hat in seinem Kommentar zu Lévi-Strauss' Analyse der Caduveo-Kunst den Begriff der ›imaginären Lösung‹ vorgeschlagen, um dieses eigentümliche Verhältnis von Kunst und Gesellschaft zu beschreiben. Die Bemalungen der Caduveo, so Jameson, haben die Funktion, »für unlösbare gesellschaftliche Widersprüche imaginäre bzw. formale ›Lösungen‹ zu erfinden« (Jameson 1981: 70). Sie sind *ästhetische* Auflösungen *realer* Widersprüche:

> »Auf diese Weise stellt der visuelle Text der Gesichtsmalerei der Caduveos eine symbolische Handlung dar, durch die in der Realität unüberwindliche gesellschaftliche Widersprüche im Bereich der Ästhetik eine rein formale Auflösung zu finden.« (Ebd.: 70)

Das Entscheidende an diesen imaginären Lösungen liegt darin, dass sie – auch das steckt ja in der Analogie zum nächtlichen Traum – keine direkten Auswirkungen auf die Wirklichkeit haben. Die imaginäre ist eine

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lediglich ›eingebildete‹ Lösung, die gerade aufgrund ihres unbewussten Status nicht an den realen Verhältnissen rüttelt, sondern sie im Gegenteil erträglicher macht. Das rückt sie in die Nähe der Ideologie, in der ja schon Erdheim das gesellschaftliche Unbewusste gesehen hatte, als er ihm die Ausblendung von Realitätswahrnehmungen zuschrieb. Aber darin liegt nur die eine Seite des Vorgangs, wie Erdheim selbst bemerkt, wenn er dem gesellschaftlichen Unbewussten eine »doppelte Funktion« attestiert:

> »Die gesellschaftliche Relevanz des Unbewußten wird durch seine doppelte Funktion bestimmt. Es erscheint einmal als eine Art Orkus, in welchem all das verschwindet, was nicht bewußtseinsfähig ist, und zum anderen als ein Reservoir an Kräften, das die Kreativität des Menschen speist. Im ersteren Falle ist das Unbewußte der Ort, der, wie ein kosmisches schwarzes Loch, alle Phantasien, Wünsche und Wahrnehmungen aufschluckt, die das von der Gesellschaft mitgeprägte Bewußtsein nicht zulassen darf, und im zweiten Fall ist es der Ort, von dem die schöpferischen Impulse ausgehen, die zur Schaffung neuer Welten führen. Für die Gesellschaft wird das Unbewußte also relevant durch seine ›einfrierende‹ und durch seine das Individuum in Bewegung setzende, verändernde Funktion.« (Erdheim 1982: 205)

Das gesellschaftliche Unbewusste versteinert also nicht nur; es verflüssigt auch, indem es die ausgeschlossenen Möglichkeiten *latent im Spiel hält*. Damit klärt sich spätestens an dieser Stelle die Frage, die sich im Anschluss an Dirk Baeckers Konzeption von ›Kultur als Einspruch‹ gestellt hatte (vgl. 2.3.2): Wie können die ausgeschlossenen Möglichkeiten gesellschaftlich aufbewahrt werden, wenn sie doch ausgeschlossen sind? Ein erster Teil der Antwort ist in den Psychen der einzelnen Gesellschaftsmitglieder zu suchen, durch die hindurch sich die Verdrängung ebenso vollziehen muss wie die Wiederkehr des Verdrängten. Ein zweiter Teil der Antwort aber verbirgt sich in der gesellschaftlichen Zirkulation der Bilder, auf deren Oberflächen die einzelnen Gesellschaftsmitglieder ihre Wünsche in Umlauf bringen. Es sind nicht zuletzt die Bilder mit ihren ›latenten Traumgedanken‹ und ihrem ›bildlichen Unbewussten‹ (vgl. 3.2.2), durch welche die gesellschaftlich verdrängten Wünsche in der Öffentlichkeit gehalten werden – und von dort aus wieder in die »Fantasiearbeit« (Bronfen 2009: 20) der Individuen einfließen.[61]

61 Elisabeth Bronfen (2009: 20) verortet die Phantasien darum an der »Schnittstelle« zwischen Individuum und Gesellschaft: »Fantasien besetzen die unsaubere Schnittstelle zwischen einem persönlichen Verlangen danach, das eigene, idiosynkratische Begehren zu organisieren, und den Pathosgesten, Szenen und Geschichten, die das kulturelle Bildrepertoire uns für diese Arbeit anbietet. Zwar scheint nichts so intim zu sein wie unsere Tagträume, dennoch greifen wir unweigerlich auf kollektive Bildformeln und Denkfiguren zurück, wenn wir träumen oder fantasieren.« – Zur Idee von *Kultur*

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Solange diese gleichermaßen ausgeschlossenen wie öffentlich zirkulierenden Möglichkeiten latent, also unbewusst sind, bleiben sie harmlos und ungefährlich. Die Entstellung verhindert, dass sie als ausgeschlossene Möglichkeiten überhaupt erkannt und politisch virulent werden. Solange die Bilder nicht als bedeutungsvoll erkannt, sondern als sinnlose ›Träumereien‹ abgetan werden, rühren sie nicht an die gesellschaftlichen Verdrängungsverhältnisse. Das ändert sich gleichwohl grundlegend, sobald sie als Wunscherfüllungen verstanden und damit als Ausdruck einer mangelhaften Wirklichkeit erkannt werden. Dann können sie geradezu explosive Wirkungen entfalten. Ein Träumer, der durch die Analyse seiner Träume realisiert, dass die Wirklichkeit, die ihn zum Träumen bringt, eine leidvolle Wirklichkeit ist, beginnt zu erkennen, dass es mit dem Träumen allein nicht getan ist, um dem Leiden abzuhelfen.

In solchen Momenten kommt dem gesellschaftlichen Unbewussten nicht mehr eine ideologische, sondern im Gegenteil eine *utopische* Funktion zu – und zwar in jenem starken Sinne des Wortes, den ihm der Philosoph Ernst Bloch in seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (1959) beigelegt hat. Auch bei Bloch nämlich geht es in gewisser Weise um das Unbewusste, an dem er jedoch wesentlich stärker als Freud die Dimension der Zukunft betont. Das Nicht-mehr-Denkbare des Unbewussten, das eben doch nie restlos aus dem Denken getilgt werden kann, erscheint ihm als »*Noch-Nicht-Bewußtes*« (Bloch 1959: 61) im Sinne eines unbewusst Gedachten, das nach Artikulation und Verwirklichung drängt.[62]

als Bildarchiv siehe auch Aby Warburgs Einleitung zum *Bilderatlas Mnemosyne* (1929), auf den sich Bronfen hier bezieht; zu Warburgs Mnemosyne-Konzept vgl. wiederum Gombrich (1970: 375–408), Bauerle (1988) und Michaud (1999).

62 Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere die Auseinandersetzung Blochs mit Freuds Theorie des Unbewussten (vgl. ebd.: 59–62) und des Traums (vgl. ebd.: 86–128). Bloch kritisiert Freud dort für seine Rückwärtsgewandtheit, das heißt für seine einseitige Konzentration auf *Nicht-mehr-Bewusstes*; den Begriff des Unbewussten selbst lehnt er aufgrund dieser Schieflage sogar gänzlich ab. Diese Kritik an Freud wirkt sich auch auf die Auffassung der Träume aus: Wie Freud sieht Bloch die Träume (und v. a. die Tagträume einschließlich der Mythen und Märchen) als Wunscherfüllungen an, doch unterscheidet er sich diametral in der Charakterisierung dieser Wünsche. Wo Freud (hauptsächlich) infantile, aus der Vergangenheit gespeiste Traumwünsche im Blick hatte, erscheint der Traum bei Bloch vielmehr als »Traum nach vorwärts« (ebd.: 132, vgl. 1616–1622). Entsprechenes gilt für die Kunst, deren »Wunschbilder« (ebd.: 393–519) und »Wunschlandschaft[en]« (ebd.: 929–981) er als ästhetische Vorgriffe auf mögliche Zukunft analysiert: Antizipationen einer Welt, die noch nicht ist, aber sein könnte. Weiterführend zu den ästhetischen Dimensionen in Blochs Werk vgl. Jameson (1971) und Ueding (1974); zum Verhältnis zwischen Bloch und Freud auch Gekle (1986).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der bloße Traum von einer anderen Wirklichkeit kann somit zum Vor-Bild und »*Vor-Schein*« (ebd.: 242–255) dieser anderen Wirklichkeit werden, deren Wünschbarkeit und Denkbarkeit, wenn schon nicht deren Realisierbarkeit, er bereits durch seine bloße Existenz beweist. Der Traum, darin trifft Bloch sich doch wieder mit Freud, macht das Undenkbare denkbar, das Unwünschbare wünschbar.

Zu derart utopischen Vergegenwärtigungen des Noch-nicht-Seienden werden die Bilder, sobald sie nicht mehr nur als sinnlose Unterhaltungsprodukte abgetan, sondern als Träger echter Ausdrucksgehalte erkannt und ernstgenommen werden. Dann kehren sie nicht mehr nur als harmlose ›imaginäre Lösungen‹ in die Gesellschaft zurück, um diese in psychosozialen Arrangements zu stabilisieren, sondern brechen die eingespielten Arrangements der Gesellschaft auf, um *reale Lösungen* in Gang zu setzen. Die unbewussten Dimensionen der Gesellschaft hören dann »gleichsam auf, Kitt zu sein und werden Sprengstoff«, wie Erich Fromm (1932: 53) dieses Explosivwerden des gesellschaftlichen Unbewussten einmal genannt hat.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4 Wirklichkeit

Die Psychoanalyse hat unseren Blick geschärft für die unbewussten Tiefenschichten des gesellschaftlichen Lebens, die normalerweise unter der Oberfläche des öffentlichen Diskurses verbleiben, weil sie aus der Ordnung des Sagbaren und Denkbaren herausfallen. Zugleich hat sie uns das Werkzeug der Traumdeutung an die Hand gegeben, um einen analytischen Zugang zu diesen verborgenen Tiefenschichten zu gewinnen. Im vierten und letzten Teil meiner Ausführungen wird dieses Werkzeug als *soziologische Traumdeutung* praktisch zur Anwendung kommen. An einem gesellschaftlich besonders weit verbreiteten und wirkmächtig gewordenen öffentlichen Bild bzw. Bildkomplex – dem Spielfilm The Dark Knight (USA 2008, Regie: Christopher Nolan) rund um den Comic-Superhelden Batman – wird die hier präsentierte Theorie der gesellschaftlichen Träume an einem konkreten Beispiel auf ihre Brauchbarkeit und ihren soziologischen Erkenntnisgewinn hin befragt. Bereits daraus erklärt sich auf einer ersten Ebene die Überschrift dieses Teils: Er ist als Überprüfung der Theorie an der empirischen Wirklichkeit gedacht.

Letztendlich geht es dabei jedoch um mehr als nur die exemplarische Überprüfung einer bestimmten soziologischen Theorie. Es geht um die soziologische Erkenntnis der Gesellschaft selbst. Auch dies soll das Wort ›Wirklichkeit‹ anzeigen: Meine Bildsoziologie versteht sich als Wirklichkeitswissenschaft, das heißt als wissenschaftliche Erkundung der gesellschaftlichen, historisch konkreten Wirklichkeit. Was verraten uns die Bilder aus The Dark Knight über die Probleme und Krisen der Gesellschaft, in der sie ihre Resonanz entfalten? Welche Tiefenschichten des gesellschaftlichen Lebens eröffnen sich uns, wenn wir die Bilder des Films als kollektive Träume analysieren? Was beispielsweise hat es zu bedeuten, dass Menschen ihre Wünsche und Ängste an einen als Fledermaus verkleideten Superhelden heften, um ihm bei der Rettung der Welt zuzusehen? Die Antworten auf diese Fragen verraten uns nicht nur etwas über den Film als solchen, sondern auch etwas über die Gesellschaft, die sich um ihn herum zur faszinierten Sehgemeinschaft zusammenfindet.

Das Vorgehen meiner ›soziologischen Traumdeutung‹ ergibt sich aus den Implikationen der Bild-als-Traum-Analogie im Allgemeinen und des psychoanalytischen Resonanzmodells der Kunst im Besonderen. Ihr Material sind die manifesten, sichtbaren Bildinhalte, deren visuelle Subtexte und Resonanzpunkte sie in einem ersten Schritt freizulegen versucht. Welche ›andere Szene‹ präsentieren die Bilder des Films? Welche ›Wunschangebote‹ unterbreiten sie ihren Betrachtern, welche Einladungen zum gemeinsamen Kunstgenuss sprechen sie aus? Erst in einem

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zweiten Schritt geht die Analyse dann über das Sichtbare der Bilder hinaus, um nach den ›Traumfunktionen‹ zu fragen, die der Film für die träumende Gesellschaft besitzt. Anders als die klassische kann die soziologische Traumdeutung dabei, von wenigen Ausnahmen (zum Beispiel Filmkritiken) abgesehen, nicht auf Einfälle der Träumenden zurückgreifen. Als Ferndeutung muss sie umso größere Vorsicht walten lassen: Anstatt etwa, wie es das Klischee von der ›schlechten‹ psychoanalytischen Deutung besagt, das Bild nach im Voraus vermuteten Motiven und Konstellationen zu durchsuchen und es damit nur als nachträgliche Bestätigung bereits existierender Theorien zu ›missbrauchen‹, hat sie sich auf den je spezifischen Erfahrungsraum des Bildes einzulassen, den dieses *von sich aus* eröffnet.[1] So bemisst sich die intersubjektive Gültigkeit der soziologischen Traumdeutung an der *visuellen Nachvollziehbarkeit* ihrer Analysen, der im wahrsten Sinne des Wortes zu verstehenden ›Einsichtigkeit‹ ihrer Ergebnisse.

Nach einer kurzen allgemeinen Einführung in den Batman-Mythos als Teil der globalen Populärkultur und die Bildgenese der Batman-Figur (4.1.1) sowie einem knappen Überblick über Nolans Batman-Trilogie (4.1.2) widmet sich die erste von fünf ausführlichen *Einzelbildanalysen* (4.2) dem Filmplakat für The Dark Knight, das den Betrachter ins Kino locken soll und schon darum von besonderem Interesse ist (4.2.1). Daraufhin werden vier Schlüsselbilder bzw. -szenen aus dem Film selbst analysiert: das Bild von ›Batman über den Dächern‹, wie er als beschützender, allmächtiger Superheld über die Stadt Gotham wacht (4.2.2); die ›Geldverbrennungsszene‹, in der Batmans Gegenspieler, der Joker, seinen großen Triumph über die Gesellschaft feiert (4.2.3); die ›Schiffsszene‹, in welcher sich der dramatische Höhepunkt und die entscheidende Wendung des Films ereignet (4.2.4); und zuletzt die Schlusseinstellung aus dem Finale, die dem Film eine nicht minder entscheidende Wendung gibt (4.2.5). Der Begriff ›Einzelbildanalysen‹ wird dabei großzügig ausgelegt, sofern in den Filmszenen nicht nur einzelne Frames (als kleinste Einheit des filmischen Bildes) analysiert werden, sondern auch Bewegungsabläufe, also kurze Folgen von Einzelbildern. Zudem werden die analysierten Bilder an verschiedenen Stellen durch Vergleichsbilder ergänzt und kontrastiert, weil sich gerade durch die Methode des Bildvergleichs die Eigenheiten eines Bildes markant herausarbeiten lassen.[2] Nach dem Durchgang durch die Einzelbildanalysen werden die gewonnenen Einsichten

1 Vgl. zur Kritik an der »Subsumtionslogik« mancher psychoanalytischer Kunstdeutungen die Ausführungen bei Reimut Reiche (2001: 11–16), der im Anschluss an Adorno stattdessen für einen »Vorrang des Objekts« (ebd.: 27; vgl. Reiche 2008) plädiert.

2 Zum heuristischen Potenzial des Bildvergleichs vgl. Müller (2012), der seine Methode u.a. an Erving Goffmans ›serielle‹ Analyse von Werbebildern (vgl. Goffman 1976) sowie an Imdahls Ikonik (vgl. 1.2.2) anlehnt. Allgemein

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

– insbesondere die Herausarbeitung der zentralen Wunschangebote des Films – in eine abschließende soziologische Gesamtdeutung überführt, die das Verhältnis zwischen *Wunsch und Wirklichkeit* zu bestimmen versucht, das am Film zu Tage tritt (4.3).

4.1 The Dark Knight – Hintergründe und Überblick

4.1.1 Von 1939 bis heute: Batman als Teil der globalen Populärkultur

Warum gerade The Dark Knight und kein anderer Film? Abgesehen von subjektiven Geschmacksvorlieben und wissenschaftlichen Erkenntnisinteressen, die kein Autor jemals leugnen kann, wenn er über einen bestimmten Film oder ein anderes Kunstwerk (oder überhaupt über einen bestimmten Gegenstand) schreibt, ist es vor allem der gesellschaftliche Erfolg des Films, der ihn zu einem relevanten Untersuchungsobjekt der Bildsoziologie macht. The Dark Knight hat in bemerkenswertem Maße gesellschaftliche Resonanz ausgelöst; er ist tatsächlich ein gesellschaftlicher Traum, der wenn schon nicht von allen, so doch von ungewöhnlich vielen Gesellschaftsmitgliedern geträumt wurde. Mit weltweit über 74 Millionen verkauften Eintrittskarten und Gesamteinnahmen von über einer Milliarde US-Dollar war The Dark Knight nicht nur der erfolgreichste Film des Jahres 2008, sondern auch einer der größten Kinoerfolge des 21. Jahrhunderts.[3]

Mitverantwortlich für diesen außergewöhnlichen Erfolg war auch, aber sicherlich nicht nur, der massenmediale »Hype« (Schweizerhof 2008) nach dem überraschenden Tod des hoch gelobten, bisweilen sogar mit Marlon Brando (vgl. Charyn 2008) verglichenen Schauspielers Heath Ledger, der im Film den Joker spielt und nur wenige Monate vor der Premiere verstarb. The Dark Knight war der Film, den man gesehen haben musste, wenn man im Jahr 2008 auf der populärkulturellen Höhe der Zeit sein wollte. »Man muss lange zurückblicken«, schreibt Daniel Kothenschulte (2008) in der *Frankfurter Rundschau* über die außergewöhnlich langen Schlangen beim Filmstart in den USA, »um sich an ein ähnliches Phänomen kollektiver Filmbegeisterung zu erinnern.«

Anders als mancher bloße Kassenschlager wurde der bislang ambitionierteste und ernsthafteste aller Batman-Filme auch von der Filmkritik

zum *Vergleichenden Sehen* in der Kunstwissenschaft vgl. Bader/Gaier/Wolf (2010).

3 Zum Einspielergebnis vgl. Box Office Mojo (2019a); zur geschätzten Zahl an verkauften Tickets vgl. Box Office Mojo (2019b).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

enthusiastisch aufgenommen.[4] Die *Washington Times* etwa lobte THE DARK KNIGHT als »masterpiece of the first order, and the first great post-Sept. 11 film«, sowie als »the finest comic book movie of all time« (Bunch 2008); für Kothenschulte (2008) ist er immerhin noch der »beste Fantasy-Film seit ›Blade-Runner‹«. Besonders begeistert zeigte sich die Online-Gemeinde: Unter den ca. 75 Millionen registrierten Nutzern der weltweit größten und wichtigsten Filmdatenbank *Internet Movie Database* (IMDb) wurde THE DARK KNIGHT von über 2 Millionen Abstimmungsteilnehmern mit durchschnittlich 9,0 von 10 möglichen Punkten bewertet; damit steht er in dieser Liste auf Platz 4 der beliebtesten Filme aller Zeiten.[5] Der Film hat also ›eingeschlagen‹, und zwar nicht allein finanziell, sondern auch gesellschaftlich. Sein umfassender Publikumserfolg lässt ihn aus anderen, auf den ersten Blick vergleichbaren Erzeugnissen der Filmgeschichte herausstechen.

Ein Teil seines Erfolgsgeheimnisses ist zweifellos, dass der Film trotz seines einzigartigen Publikumserfolges nicht alleine steht. Denn zum einen ist er der mittlere Teil einer Filmtrilogie aus BATMAN BEGINS (2005), THE DARK KNIGHT (2008) und THE DARK KNIGHT RISES (2012); in allen

4 Einen Überblick über die Rezeption des Films bietet Brooker (2012: 29–43), dort auch mit Auswertungen von Online-Foren sowie den Resultaten einer eigenen Fragebogen-Erhebung unter 75 Besuchern der Website *Batman on Film: The Dark Knight Fansite* (vgl. ebd.: 35).

5 Vgl. IMDb (2019b). Die IMDb-Statistik ist nicht zuletzt darum aufschlussreich, weil sie nach Geschlecht und Alter aufgeschlüsselt ist (vgl. IMDb 2019a). So zeigt sie, dass der Film bei männlichen Nutzern, die ihn im Durchschnitt mit 9,0 von 10 möglichen Punkten bewerten, beliebter ist als bei Frauen (8,7), und dass er von unter 18-jährigen (9,3) und 18- bis 29-jährigen Zuschauern (9,2) höher bewertet wird als von 30- bis 44-jährigen (8,9) und über 45-jährigen Zuschauern (8,3), bei denen er gleichwohl noch immer relativ beliebt ist. Zum Vergleich: Der bis dahin erfolgreichste Kinofilm der Batman-Reihe, BATMAN von Tim Burton (USA 1989, Regie: Tim Burton), kommt ›nur‹ auf eine Gesamtbewertung von 7,5 Punkten; selbst GONE WITH THE WIND (USA 1939, Regie: Victor Fleming), der finanziell erfolgreichste Film aller Zeiten, erreicht nicht mehr als 8,2 Punkte. Und wo beim Film von 1989 der relativ größte Anteil der abgegebenen Stimmen auf die Wertung von 8 Punkten entfällt (31,6 %), erhält THE DARK KNIGHT die mit Abstand meisten Stimmen (45,1 %) mit der Maximalwertung von 10 Punkten. Zu beachten ist bei diesen Zahlen allerdings, dass sie lediglich die registrierten Nutzer der IMDb-Website repräsentieren, also eine sowohl besonders internet- als auch filmaffine Bevölkerungsgruppe, die von einem bestimmten Geschlecht und einer bestimmten Altersklasse dominiert wird. So haben Männer (bzw. als männlich registrierte Nutzer) beinahe sechsmal mehr Stimmen (1 324 856) abgegeben als Frauen (234 323), und die Altersgruppe der 18- bis 44-Jährigen ist deutlich überrepräsentiert (1 338 628).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

drei Teilen führte Christopher Nolan Regie und wirkte maßgeblich an Story, Drehbuch und Produktion mit.[6] Besonders der Überraschungserfolg des ersten Films der Reihe dürfte die Aufmerksamkeit für den Nachfolger beträchtlich erhöht haben. Zum anderen aber ist er in ein noch wesentlich umfangreicheres Erzähluniversum eingebettet. Nolans Batman-Filme sind nur drei von mittlerweile *unzähligen* Gliedern einer langen Kette von Erzählungen rund um den ›Dark Knight‹, den ›Dunklen Ritter‹ namens Batman.[7]

Der Anfang dieser Erzählkette reicht ins Jahr 1939 zurück, als die allererste Batman-Story in der monatlich in den USA erscheinenden Comic-Heftreihe *Detective Comics* (Nr. 27, 1939) im Verlag Detective Comics (später: DC Comics) das Licht der Öffentlichkeit erblickte (Abb. 13, S. 201). Im Jahr 1940 erhielten die Stories ihr eigenes Heft unter dem Titel *Batman*, erschienen parallel dazu aber auch in anderen Heftreihen oder als Strips in traditionellen Zeitungen. Seit den 1980er Jahren trugen längere und anspruchsvolle Einzelhefte wie *The Dark Knight Returns* von Frank Miller (1986) oder *The Killing Joke* von Alan Moore (1988) zur künstlerischen Vertiefung der bis dahin eher kulturindustriell geprägten Serie bei. Zu den Printcomics gesellten sich im Laufe der Zeit außerdem eine ganze Reihe von Kinofilmen – am bekanntesten Batman

6 Rein finanziell war The Dark Knight Rises (zumindest weltweit) sogar erfolgreicher als The Dark Knight (vgl. Box Office Mojo 2019c); an tatsächlichen Zuschauerzahlen blieb er jedoch mit rund 58 gegenüber 74 Millionen verkauften Eintrittskarten deutlich hinter dem Vorgänger zurück (vgl. Box Office Mojo 2019d).

7 Zu diesem Erzähluniversum gehören neben den populärkulturellen Produkten nicht zuletzt auch die zahlreichen *wissenschaftlichen* Analysen, die sich der Batman-Figur, ihrer Geschichte und ihrer kulturellen Bedeutung widmen. Besonders hervorzuheben sind aus medien- und kulturwissenschaftlicher Perspektive der Sammelband von Pearson/Uricchio (1991; in erweiterter Fassung Pearson/Uricchio/Brooker 2015) sowie die beiden Studien von Will Brooker (2001, 2012); politische Interpretationen finden sich bei Blackmore (1991), Dath (2005), Spanakos (2008), Hennig (2010: 51–67, 93–96, 102–110) sowie – auf Nolans Filme fokussiert – Kerstein (2008), Lewis (2009) und Bordoloi (2012). Philosophische und ethische Aspekte der Batman-Erzählungen diskutiert der Sammelband von White/Arp (2008); psychologische Deutungen bieten Langley (2012) sowie Reynolds (1992: 66–74) und Tate (2008); generell zur Psychologie von Comic-Superhelden – und zu den psychischen Wechselwirkungen zwischen Figuren und Publikum – vgl. auch Fingeroth (2004) und Morrison (2011) sowie die Sammelbände von Rosenberg (2008, 2013). Einen geschichtlichen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Batman-Reihe bietet Daniels (1999); eine umfassende (fiktionsinterne) Rekonstruktion des Batman-Universums und seiner Figuren stellt der erste Band der *Encyclopedia of Comic Book Heroes* (Fleisher 1976) bereit.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(USA 1966, Regie: Leslie H. Martinson) und BATMAN (USA 1989, Regie: Tim Burton) – sowie mehrere TV-Serien, Animationsfilme und -serien, Video- und Computerspiele sowie zahlreiche weitere Merchandising-Artikel bis hin zu Kuriositäten wie dem »Dark Whopper« der Restaurantkette Burger King oder der »Gotham City Pizza« (vgl. Brooker 2012: 1).

Heute mehr denn je zählt das inzwischen achtzig Jahre alte Batman-Universum zu den erfolgreichsten und einflussreichsten Produkten der globalen Populärkultur. Batman ist der Mittelpunkt einer weltumspannenden Sehgemeinschaft, die sich um ihn herum gebildet hat. Als »one of the most widely known fictional characters ever created« (Daniels 1999: 17) steht er auf einer Stufe mit Donald Duck oder James Bond: Jeder kennt ihn, jeder kann mitreden. Als »cultural icon« (Brooker 2001, insb. 330–333) repräsentiert er das höchste Stadium der Imaginationskollektivierung, in welchem sich die kollektive Imagination ein Stück weit von ihren materiellen Bildträgern abgelöst hat, um im Inneren der einzelnen Gesellschaftsmitglieder auch über ihre jeweils konkreten Verbildlichungen hinaus als mentales Erinnerungsbild fortzuleben. Selbst der ehemalige US-Präsident Barack Obama konnte sich im Jahr 2016 wie selbstverständlich auf den Bekanntheitsgrad des Superhelden verlassen, als er in einer Besprechung mit seinen Beratern die Terrororganisation ›Islamischer Staat‹ mit dem Joker, also dem Gegenspieler Batmans, verglich (vgl. Goldberg 2016).

Die Erzählungen rund um diesen Dunklen Ritter folgen einem typischen Superhelden-Schema, in welchem der Held auf eigene Faust gegen Verbrecher kämpft und die Welt vor dem Bösen rettet.[8] Wie alle Superhelden steht er außerhalb des Reichs der Normalmenschen, obgleich er – anders als seine Berufskollegen Superman oder Spider-Man – keine übermenschlichen Superkräfte im engeren Sinne besitzt. Zwar ist auch Batman seinen Gegnern haushoch überlegen, jedoch gründet sich die Überlegenheit bei ihm auf körperliches Training sowie auf technische Hilfsmittel wie etwa sein ›Batsuit‹ (als Rüstung), das ›Batmobil‹ (als Fahrzeug), den ›Batarang‹ (als Wurfgeschoss), das ›Bat-rope‹ (als Kletterhilfe) oder auch – so jedenfalls im humoristisch angelegten BATMAN von 1966 – das ›Anti-Haifisch-Batspray‹ für maritime Notsituationen. Auch darin gleicht er dem Geheimagenten James Bond, der ebenfalls ein breites Arsenal an nützlichen bis absurden Gadgets mit sich führt (vgl. Hennig 2010: 106).

Während der britische Geheimagent allerdings einen durch und durch positiven Hedonisten verkörpert, ist Batman ein dunkler Held mit ambivalenten, mitunter antisozialen Zügen. Als »eerie figure of the night«

8 Zur narrativen Struktur von Superhelden-Comics vgl. Ditschke/Anhut (2009) sowie die Ausführungen zum »Mythos von Superman« bei Umberto Eco (1964); zum Superhelden-Film auch Hennig (2010). Für eine systematische Analyse des ›Erzählkerns‹ bei Batman siehe Pearson/Uricchio (1991: 184–188) und Brooker (2001: 37–67).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(Detective Comics 29, 1939: 18) ähnelt er in mancher Hinsicht sogar dem geheimnisumwobenen Grafen Dracula, der nachts als blutsaugender Vampir sein Unwesen treibt.[9] So teilen die beiden Figuren nicht nur die innere Verwandtschaft zu den Fledermaustieren, sondern auch die Vorliebe für den Schutz der Nacht, das heimliche, lautlose Operieren im Verborgenen und vor allem die furchteinflößende visuelle Erscheinung.[10] Eine Comic-Story (Batman 351, 1982; abgebildet in Daniels 1999: 144) zeigt Batman mit spitzen, blutverschmierten Fangzähnen, und noch im Spielfilm von 1989 kursiert zeitweilig das Gerücht, er trinke – wie ein Vampir – das Blut seiner Opfer.

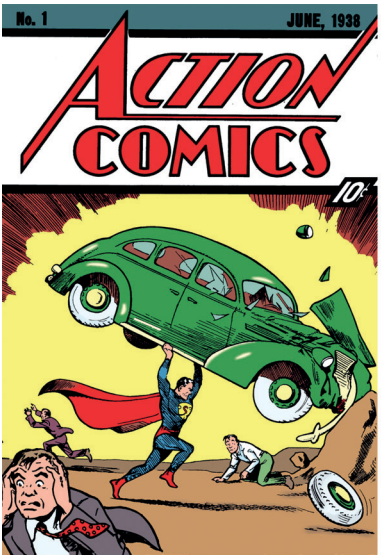
Als Erfinder der Batman-Figur gelten der Zeichner Bob Kane und der Autor und Zeichner Bill Finger. Die ersten Ideen zur Figur hatte Kane, der seit den 1930er Jahren als Zeichner in der schnell wachsenden Comic-Industrie arbeitete, bereits einige Jahre vor Erscheinen des ersten Hefts.[11] Eine erste Skizze des ›Bat-Man‹, die als Einfluss die ›Ornithopter‹-Studie Leonardo da Vincis nahelegt, die auch Kane selbst als zentrale Inspirationsquelle angibt (vgl. Kane/Andrae 1989: 35–37), wurde womöglich schon im Jahr 1934 angefertigt; die Datierung ist jedoch umstritten (vgl. Brooker 2001: 42). Unzweifelhaft belegt ist dagegen eine von Kane verfasste Kurzgeschichte mit dem Titel »The Bat«, die bereits im Jahr 1933 von einem Menschen in Fledermauskostüm handelt, damals allerdings noch auf der Seite des Bösen und mit ihren

9 Zur Ähnlichkeit Batmans mit Dracula vgl. Daniels (1999: 144), Brooker (2001: 43) und Morrison (2011: 22).

10 Zum kulturgeschichtlichen Hintergrund des Fledermaus-Symbols im Kontext einer »Bildsprache des Bösen« vgl. Hennig (2010: 104), der auf die mittelalterliche Darstellung von Teufeln und Dämonen mit Fledermausflügeln verweist – so etwa in dem Gemälde *Das Jüngste Gericht* von Hieronymus Bosch (vgl. ebd.) oder in *Satan* von Gustave Doré, einer Illustration zu John Miltons *Paradise Lost* (1667). In Cesare Ripas *Iconologia* (1593b: 248–250; vgl. S. 41, Anm. 30) steht die Fledermaus für die ›Unwissenheit‹ (»ignoranza«), da sie als Nachtwesen in der Dunkelheit lebt.

11 Zur Biographie Kanes sowie zu dessen frühen Einflüssen vgl. die Autobiografie *Batman & Me* (Kane/Andrae 1989: 7–47); ergänzend auch die u.a. auf Interviews gestützten Ausführungen bei Daniels (1999: 17–33). Zur nachträglichen Kontroverse um den jeweiligen Anteil von Kane, der lange Zeit als Hauptschöpfer galt und in den Comic-Veröffentlichungen bis heute mit dem Hinweis »created by Bob Kane« geehrt wird, und Finger, der wohl einen größeren Anteil an der Erfindung und Gestaltung der Figur hatte als lange Zeit angenommen, vgl. Nobleman (2012) sowie die Ausführungen bei Brooker (2001: 42–45, 51–53), Jones (2004: 149–155), Reed (2007) und Morrison (2011: 17–20). Im Übrigen waren vermutlich schon an den allerersten Ausgaben noch weitere Personen beteiligt oder gar maßgeblich für die Zeichnungen verantwortlich (vgl. Brooker 2001: 51–53).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



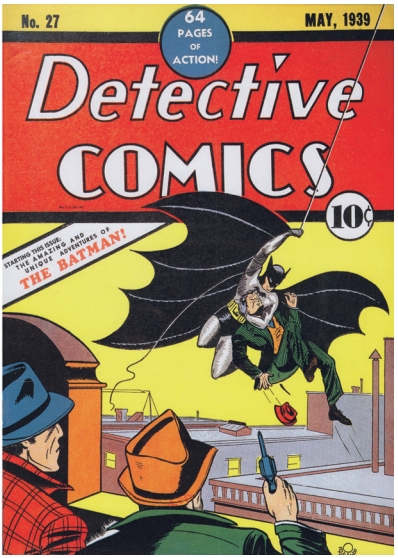


Abb. 12: Superman. Titelseite von Action Comics 1, 1938.
Abb. 13: Batman. Titelseite von Detective Comics 27, 1939.

Weltherrschaftsbestrebungen auf den im selben Jahr zur Macht gelangten Adolf Hitler anspielend (vgl. Daniels 1999: 19).

Die Wendung zum guten Verbrechensbekämpfer Batman, wie wir ihn heute kennen, wurde eher von außen angestoßen – insbesondere durch den unerwarteten Erfolg von ›Superman‹, dessen Erzählungen seit 1938 in der ebenfalls von Detective Comics herausgegebenen Heftreihe *Action Comics* erschienen (Abb. 12). Kane wurde von seinem Herausgeber Vincent Sullivan beauftragt, einen ähnlichen Superhelden zu konzipieren, der den Überraschungserfolg wiederholen sollte (vgl. Kane/Andrae 1989: 35). Der Autor besann sich auf seine früheren Ideen (vgl. ebd.: 35), arbeitete sie zu neuen Entwurfsskizzen aus und holte Bill Finger hinzu, mit dem er seinen Entwurf in einem gemeinsamen Brainstorming endgültig perfektionierte und an die gerade erst im Entstehen befindliche ›Comic-Ästhetik‹ anpasste (vgl. ebd.: 41).

Die Figur, die dabei entstand und knapp ein Jahr nach *Superman* zum ersten Mal in Druck ging (Abb. 13), ist eine ›Bildsynthese‹ aus verschiedenen bereits existierenden Figuren und visuellen Vorbildern, die auf neuartige Weise miteinander kombiniert und verschmolzen wurden. So nahm die Figur unter anderem die bereits erwähnten Anleihen bei Leonardo da Vincis Ornithopter und dem Vampirfürsten Dracula aus dem gleichnamigen Film (Dracula, USA 1931, Regie: Tod Browning; vgl. ebd.: 41); außerdem floss der maskierte Held Zorro ein, der in The Mark of Zorro (USA 1920, Regie: Fred Niblo) einen populären Auftritt hatte (vgl. ebd.: 37 f.);

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Spielfilm The Bat Whispers (USA 1930, Regie: Roland West), dessen titelgebender Bösewicht ein Fledermauskostüm trägt (vgl. ebd.: 38 f.); der Privatdetektiv Sherlock Holmes aus den Erzählungen von Arthur Conan Doyle (vgl. ebd.: 44), mit dem Batman in den ersten Erzählungen nicht nur die geistigen Fertigkeiten, sondern auch den Modegeschmack sowie die Vorliebe für Pfeifentabak teilt (vgl. Detective Comics 27, 1939: 4); und schließlich der Geheimagent aus der Groschenroman-Reihe *The Shadow* (vgl. Kane/Andrae 1989: 41). Finger brachte außerdem die fotografische Abbildung einer echten Fledermaus in den kreativen Prozess ein, aus der sich vielleicht einige stilistische Eigenheiten Batmans, namentlich die spitz zulaufenden, mit Dreiecksmotiven spielenden Formen der Figur erklären (vgl. Daniels 1999: 21). Des Weiteren regte Finger an, das zunächst in Rot und Schwarz konzipierte Gewand Batmans durch einen dunkelgrauen Anzug, und die an den Ornithopter angelehnten Flügel durch einen Stoffumhang zu ersetzen (vgl. Kane/Andrae 1989: 41).

Batman ist also das Resultat einer immensen *Verdichtung* bereits existierender populärer Bilder. In seiner Schöpfung hat Kane seinen ganz persönlichen und bereits lange vorher gehegten Tagtraum verwirklicht, gleichzeitig aber auch eine Vielzahl von äußeren Bildern einfließen lassen. Wie das nächtliche Traumbild des Wolfsmannes mit seiner ›multiplen Genese‹ ist auch der Tagtraum vom Fledermausmann das Ergebnis einer Hybridbildung aus disparaten Bildquellen. Aber die größere Nähe des Tagtraums zur Wachwelt und insbesondere die im Wachzustand geleistete Kunstarbeit der beiden Künstler sorgen zugleich für eine signifikante Verschiebung gegenüber der Bildgenese beim echten, nächtlichen Traum. In Batman verschränken sich nicht nur innere mit äußeren Bildern, sondern auch die Kreativität des Künstlers mit dem ökonomischen Kalkül der Kulturindustrie, auf deren Bedürfnisse hin die neue Figur von vornherein ausgerichtet war.[12]

Zu diesem kulturindustriellen Hintergrund der Bildproduktion gehörte nicht zuletzt die Einmischung der Auftraggeber. Die Herausgeber bei Detective Comics griffen regulierend in den kreativen Prozess ein, um beispielsweise den Gebrauch von Schusswaffen oder die Tötung von Gegnern durch Batman zu verbieten, wie es in den ersten Ausgaben noch weitgehend ungeniert gezeigt wurde. Kane beschreibt eine dieser Einmischungen als »censorship« seitens der Herausgeber:

> »I never had complete control over the *Batman* strip, and the editor placed increasing limits on what Bill and I could do. [...] We had our first brunch with censorship over Batman's use of a gun in *Batman #1*. [...] The editors thought making Batman a murderer would taint his

12 Zu den ökonomischen Rahmenbedingungen und Strategien der Batman-Vermarktung siehe Meehan (1991); dazu auch Boichel (1991).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

character, and that mothers would object letting their kids see and read about such shootings.« (Kane/Andrae 1989: 44 f.)

Teilweise gingen solche Eingriffe auf tatsächliche Reaktionen des Publikums zurück, das sich durch Leserbriefe besorgter Eltern sowie durch eine hoch erregte öffentliche Debatte über die Gefährdung der Jugend durch Comics aktiv zu Wort meldete.[13] So schreibt sich die Gesellschaft nicht nur abstrakt über die gesellschaftlich geprägten Vorstellungen der Künstler und Herausgeber, sondern auch konkret in Gestalt ihrer – tatsächlichen oder auch nur antizipierten – Publikumsreaktionen in die Bildproduktion ein. Die Bildwerke der Comic-Industrie entstehen nicht im luftleeren Raum absoluter Autonomie, sondern im sozialen Raum eines real existierenden Publikums mit konkreten ›Genussgrenzen‹, die von den Künstlern respektiert werden müssen.

War die Batman-Figur als Bild erst einmal konzipiert, musste sie mit Geschichten ausgefüllt werden.[14] Die vielleicht wichtigste von ihnen, »The Legend of the Batman« (Batman 1, 1940: 138 f.; ohne Titel erstmals in Detective Comics 33, 1939: 62 f.), erzählt auf zwei Seiten eine Art rückblickenden Ursprungsmythos der Batman-Figur. Erst dieser Rückblick verleiht ihm die charakterliche Tiefe einer Figur mit biografischem Hintergrund und nachvollziehbarer Handlungsmotivation. Seitdem bildet die ›Legend of the Batman‹ so etwas wie den emotionalen Kern des Batman-Universums. Zugleich erzählt auch diese Geschichte von der Bildgenese Batmans – jedoch nicht von der realen, sondern von der fiktionsinternen Genese der Figur als geheimes Alter Ego des Milliardärs Bruce Wayne. Bemerkenswert ist, dass Batmans ›Erfindung‹ auch hier als Hybridbildung aus inneren und äußeren Einflüssen geschildert wird.

Die ›Legend of the Batman‹ berichtet, wie der junge Bruce Wayne seine Eltern bei einem brutalen Raubüberfall verliert. In seiner Trauer fasst er den Entschluss, sein Trauma durch eine Form des Fort-Da-Spiels zu beantworten: Er will sein Leben der Bekämpfung des Verbrechens

13 Die Debatte erreichte ihren Höhepunkt in den 1950er Jahren und kulminierte in dem einflussreichen Buch *Seduction of the Innocent* von Fredric Wertham (1954). Noch im selben Jahr verpflichtete sich die Comic-Industrie auf eine freiwillige Selbstzensur nach dem Vorbild des 1934 in Kraft getretenen »Production Code« für Kinofilme (vgl. Nyberg 1998; zu den Auswirkungen auf *Batman* auch Brooker 2001: 101–170). Zur grundsätzlich ähnlichen, aber etwas weniger turbulenten Rezeptionsgeschichte des Comics in Deutschland zwischen ›Schmuddelheftchen‹ und kulturell akzeptiertem Kunstprodukt vgl. Knigge (1996) und Grünewald (2014).

14 Vgl. zu dieser Reihenfolge die Schilderung Kanes: »When I created the Batman [...], I wasn't thinking of story. I was thinking, I have to come up with a character who's different« (zit. n. Daniels 1999: 23).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 14: ›The Legend of the Batman‹. Zeile aus Detective Comics, Nr. 33 (1939: 63).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

widmen, um seine erlittene Ohnmacht zu bewältigen und in Handlungsmacht umzuwandeln. Recht und Gerechtigkeit, aber auch Vergeltung und Rache sind fortan seine Handlungsmotive. Sein erklärtes Ziel ist es, Schrecken und »terror« (Detective Comics 33, 1939: 63) in die Herzen der Verbrecher zu pflanzen. Einzig an der visuellen Selbstinszenierung des künftigen Helden fehlt es noch. Der zündende Geistesblitz kommt von außen, als eine Fledermaus durch das geöffnete Fenster fliegt und Bruce auf die Idee bringt, sich fortan als Fledermaus zu verkleiden (vgl. Abb. 14).

Als »avenger of evil« im Fledermauskostüm schwingt sich Batman fortan zur Selbstjustiz auf; auch sein Schöpfer beschreibt ihn als »grim vigilante« (Kane/Andrae 1989: 45). Dieser Vigilantismus ist aus Sicht der Erzählung unausweichlich, denn in Gotham – einer Reminiszenz an die Millionenmetropole New York[15] – gedeiht das Verbrechen wie nirgendwo sonst auf der Welt. Die Stadt ist geradezu übervölkert von einfachen Ganoven, aber auch von genial-skrupellosen Superverbrechern wie Dr. Death (erstmals 1939), dem Monk (1939), dem Joker (1940), dem Pinguin (1941) oder dem Riddler (1948), der von dem irrationalen Tick beherrscht wird, kein Verbrechen begehen zu können, ohne es vorher in Rätselform anzukündigen. Die Superschurken im Batman-Universum sind »Psychopathen, die das Verbrechen aus Passion, nicht des Gewinns wegen, sondern als Gesellschaftsspiel betreiben« (Knigge 1996: 119). Weil Polizei und Justiz mit dieser Spielart des Verbrechens überfordert sind, muss Batman die Strafverfolgungsaufgaben des Staates übernehmen. Batman ist der *bessere Staat*, weil der richtige nicht mehr funktioniert.

In diesem Scheitern des Staates und der gesellschaftlichen Ordnung, dessen katastrophische Konsequenzen nur ein Superheld noch abwenden kann, liegt der wiederkehrende Erzählkern aller Batman-Stories. Sie sind Hobbes'sche Erzählungen, denn sie handeln vom Krieg aller gegen

15 Für diese Identifizierung von Gotham und New York sprechen nicht nur zahlreiche strukturelle Ähnlichkeiten wie die Tatsache, dass beide Städte ein »State Building« mit 102 Stockwerken (vgl. Detective Comics 43, 1941) und sogar »Twin Towers« (Miller 1986: 3) besitzen. In den allerersten Erzählungen wird die Handlung ganz explizit in »New York« (Detective Comics 31, 1939: 40) bzw. »downtown Manhattan« (Detective Comics 33, 1939: 64) lokalisiert; die Ortsbezeichnung »Gotham« – ihrerseits ein geläufiger Spitzname New Yorks, der 1807 durch eine Essaysammlung von Irving Washington geprägt wurde (vgl. Hennig 2010: 52) – wird erst 1941 eingeführt (vgl. Detective Comics 48). Andererseits erinnert Gotham zumindest in The Dark Knight – allein schon dank der prominenten Rolle der Mafia im Film – auch an Chicago, diesen prototypischen Ort der organisierten Kriminalität in den 1920er und 30er Jahren (vgl. Lewis 2009); und tatsächlich wurden

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

alle bzw. »eines jeden gegen jeden«, wie Thomas Hobbes (1651: 122) ihn genannt hatte.

> »Die meisten Batman-Episoden beginnen mit einem unregierbar gewordenen Gotham, einem Ort, in dem die Gesellschaftsordnung und der Krieg aller gegen alle ausgebrochen ist.« (Spanakos 2008: 49)

Vor diesem dystopischen Hintergrund erzählen die Batman-Geschichten von der Notwendigkeit eines starken Retters, der den Krieg durch Gewalt beenden muss, weil niemand sonst in der Lage dazu ist. Einzig auf dem Wege der außerrechtlichen Gewalt erreicht Batman, woran die Gesellschaft im Allgemeinen und der Rechtsstaat im Besonderen scheitern. Obgleich er durchaus nicht regellos agiert und sich insbesondere ein striktes Tötungsverbot auferlegt hat, steht er jenseits des Gesetzes; eben darum ist er so effektiv. Stephan Ditschke und Anjin Anhut (2009: 144) sprechen in ihrer Analyse der narrativen Struktur von Superheldencomics darum von »einer Art ›Anderwelt‹ des Superhelden«, die sich sowohl vom legalen Raum der »etablierten Ordnung« als auch vom illegalen Raum der von den Verbrechern bewohnten »Unterwelt« unterscheidet.[16] Als Superheld nimmt Batman eine politische ›Super-Position‹ ein, die ihn über den Rest der Gesellschaft erhebt.

4.1.2 »Reboot« des Batman-Mythos: Christopher Nolans Spielfilm-Trilogie

Jede einzelne Erzählung im Batman-Universum sieht sich vor eine widersprüchliche Herausforderung gestellt. Einerseits muss sie dem Geiste des Erzähluniversums, seinen Charakteren, Handlungslogiken und Darstellungskonventionen treu bleiben und den Erwartungshaltungen der Konsumenten entsprechen. Andererseits muss sie im Verhältnis zu den bisherigen Erzählungen als origineller, innovativer Beitrag auftreten. Andernfalls wäre sie redundant, also uninteressant und langweilig. Jede neue Batman-Erzählung positioniert sich darum in einem Spannungsfeld von »sameness and difference« (Brooker 2012: 24). Sie muss den anderen Erzählungen zugleich ähnlich und unähnlich sein, um einerseits als *Batman*-Erzählung, andererseits als *interessante* Batman-Erzählung zu funktionieren.

Auch Christopher Nolans Spielfilm-Trilogie erfüllt diese Anforderung, womöglich sogar besser als andere Erzählungen aus dem Batman-Universum. So lehnen sich Nolans Filme einerseits an bereits existierende

einige Außenaufnahmen des Films an realen Orten in Chicago gedreht (vgl. S. Schneider 2008, Kothenschulte 2008).

16 Eine ähnliche ›Topographie‹ des Batman-Universums findet sich bei Hennig (2010: 164); vgl. dazu auch Eisele (2016: 65–72).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Batman-Erzählungen an: Batman Begins (2005) etwa enthält zahlreiche Handlungselemente aus *Batman: Year One* von Frank Miller (1986–1987) und *Batman: The Man Who Falls* von Dennis O'Neil und Dick Giordano (1989); in The Dark Knight (2008) finden sich Versatzstücke aus Millers *The Dark Knight Returns* (1986), Alan Moores *The Killing Joke* (1988) und der Reihe *The Long Halloween* (Loeb 1996–1997); und The Dark Knight Rises (2012) bezieht sich unter anderem auf die Reihe *Knightfall* (Moench et al. 1993–1994). Auch wenn es sich bei keinem der drei Filme um eine Comic-Verfilmung im engeren Sinn handelt, sondern eher um ein freies Spiel mit Handlungselementen, Motiven und Darstellungsweisen, bleibt Nolan dem ›Markenkern‹ Batmans, insbesondere der dystopischen Grundstimmung und der ambivalenten Psychologie der Figuren, weitgehend treu.

Andererseits gelingt Nolan mit seinen Filmen aber auch ein »reboot« (Brooker 2012: 10) des Batman-Mythos, ein »Neuanfang« (Hennig 2010: 102); zumindest im Vergleich zu den beiden vorangegangenen, eher familientauglichen und vielfach als flach kritisierten Batman-Filmen unter der Regie von Joel Schumacher wie zuletzt Batman & Robin (USA 1997) mit George Clooney in der Hauptrolle.[17] Batman Begins, der erste von Nolans Filmen, bringt die Distanz zu den Vorgängerfilmen bereits im Titel zum Ausdruck. Er lässt die Geschichte des Dunklen Ritters zumindest für das Kino noch einmal von Grund auf neu beginnen.

An die ›Legend of the Batman‹ anknüpfend, schildert Batman Begins den Werdegang des Helden als schmerzhaften Prozess der Traumaverarbeitung. Mehr denn je ist Nolans Batman eine »angry, conflicted, serious, committed person« (Brooker 2012: 91). Diese Dimension war in der Figur immer schon angelegt, wurde jedoch zumindest im Kino noch nie so konsequent und detailreich entfaltet. Der am Film beteiligte Drehbuchautor David S. Goyer erläutert die Bedeutung dieser psychologischen Feinzeichnung für sein persönliches Verständnis der Batman-Figur, aber auch für ihre gesellschaftliche *Resonanz* beim Publikum:

> »What I like about Batman is that he is the most realistic of the super heroes. There is a grittiness and grimness to him … in the pantheon of DC Comics heroes, Batman is the only one who's really conflicted. […] Conflicted heroes are more interesting to watch because they're more human – we can relate to them.« (Goyer, zit. n. Brooker 2012: 90)

Zum psychologischen gesellt sich ein politischer Realismus, der Nolans Batman direkt an das Zeitgeschehen der US-amerikanischen Gesellschaft

17 Zu diesem weit verbreiteten Urteil vgl. mit zahlreichen Beispielen die Rezeptionsanalysen bei Brooker (2001: 294–307, 2012: 89–133).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

anbindet. Unübersehbar sind in Batman Begins und The Dark Knight die zahlreichen Anspielungen auf die Terroranschläge des 11. September 2001 und den darauffolgenden ›war on terror‹: Szenen, in denen Batman auf ein Hochhaus zufliegt und von außen durch die Fensterscheibe einbricht wie ein Fluggeschoss; visuelle Anspielungen auf die Löscharbeiten am ›Ground Zero‹ (Abb. 15); ein Sprengstoffgürtel, mit dem der Joker seine Feinde in Schach hält; ein Krankenhaus, das durch Explosionen zum Einsturz gebracht wird; verwackelte Bilder von Geiseln in Videobotschaften, die an die Entführungs- und Enthauptungsvideos islamistischer Terrorgruppen erinnern.[18]

Wie Mridul Bordoloi in einer verdienstvollen, wenn auch in manchen Punkten oberflächlich bleibenden Analyse von Nolans Trilogie herausarbeitet, handeln die drei Filme in jeweils eigener Akzentuierung vom Kampf gegen Anarchie und Chaos (vgl. Bordoloi 2012). In Batman Begins wird Gotham von der ›League of Shadows‹ bedroht, deren Anführer Ra's al Ghul die Vernichtung der Stadt und ihrer Einwohner anstrebt. Ein Nervengas wird in die Kanalisation geleitet, das bei Verdunstung die Einwohner der Stadt in psychopathische Mörder zu verwandeln droht. In The Dark Knight geht die Bedrohung vom Joker aus, der Gotham durch Terroranschläge in Panik versetzt, um die Bevölkerung zu Gewalttaten anzustacheln und sich selbst als Herrscher Gothams zu inthronisieren. In The Dark Knight Rises schließlich droht Anarchie im engeren, politischen Sinne: Ein proletarischer Demagoge namens Bane ergreift mit seiner Bande in einem revolutionsähnlichen Staatsstreich die Macht. In einer brutalen Schreckensherrschaft terrorisiert er die Bürger mit Revolutionstribunalen, Schauprozessen und Massenexekutionen, bevor er sich am Ende als Nachfolger des in Batman Begins getöteten Ra's al Ghul entpuppt, dessen Ziel der Zerstörung Gothams er weiterverfolgt. In allen drei Teilen gelingt Batman die Abwendung der Katastrophe; am Ende der Trilogie ist die Welt bis auf Weiteres gerettet, und der Held kann sich zur Ruhe setzen.

Wie Bordoloi zusammenfasst, muss in jedem der drei Filme eine andere Spielart von Anarchie abgewehrt werden:

> »The three films' interconnectedness seems to rest on the envisioning of the anarchic world view, but this is pursued in three different ways—anarchy as cleansing (*Batman Begins*), anarchy as chaos for the sake of chaos (*The Dark Knight*) and anarchy as emancipation (*The Dark Knight Rises*).« (Bordoloi 2012: 88)

18 Diese und noch einige weitere Anspielungen auf den realgeschichtlichen Terrorismus sind von vielen Kommentatoren des Films festgestellt worden; für einen Überblick vgl. Brooker (2012: 199–210).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 15: ›Ground Zero‹. The Dark Knight (2008). 1:36.

Die erste Spielart der Anarchie als »cleansing« – besser wäre vielleicht: Zerstörung – ist vertrauter Kinostoff. Die Katastrophe ist physisch, der Held muss die Menschen vor dem Tod bewahren; ein klassischer Plot. Weniger geläufig im Kino, aber der Sache nach nicht minder vertraut, ist die Spielart der Anarchie als politischer »emancipation« bzw. Revolution. Gerettet werden muss hier der politische Status Quo der bürgerlichen Gesellschaft.[19] Umso interessanter erscheint hingegen jene Spielart von Anarchie als »chaos for the sake of chaos«, die The Dark Knight dem Zuschauer präsentiert. Die Katastrophe ist hier weder eine physische noch eine direkt politische, sondern vielmehr eine *moralische* Katastrophe, die den solidarischen Zusammenhalt der Gesellschaft und damit die Grundfesten ihres Zusammenlebens bedroht. Diese Gefahr der ›moralischen Anarchie‹ zeigt sich allemal am Filmgeschehen selbst, drückt sich aber auch schon am Filmplakat aus, das den potentiellen Besucher überhaupt erst ins Kino locken soll. Mit ihm, dem logischen Anfangspunkt der Filmrezeption (neben dem Trailer oder Teaser), setzen darum die Bildanalysen im engeren Sinne ein.

19 Einige Kommentatoren haben in der Handlung von The Dark Knight Rises sogar eine direkte Anspielung auf die »Occupy Wall Street«-Proteste des Jahres 2011 erkannt, zumal das erste Angriffsziel der Revolutionäre die Börse ist (vgl. Bordoloi 2012: 94, Fisher 2012, Soboczynski 2012). Jedoch begannen die Dreharbeiten zu The Dark Knight Rises bereits im Mai 2011, die Aktionen der Occupy-Bewegung hingegen erst im September 2011, so dass es sich lediglich um eine zufällige Überschneidung handelt (vgl. in diesem Sinne auch Nolan 2012).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4.2 Einzelbildanalysen

4.2.1 »Welcome to a world without rules«: Das Filmplakat zu The Dark Knight

Das rechts abgebildete Filmplakat (Abb. 16) ist das bekannteste von insgesamt mindestens 24 Motivvarianten, die im Umfeld des Kinostarts von The Dark Knight veröffentlicht wurden.[20] Das Motiv wurde auch für das Cover der DVD- und Blu-ray-Veröffentlichung des Films verwendet. Wie für Werbeplakate üblich, handelt es sich bei diesem Filmplakat um eine Kombination aus Bild und Text, das heißt um einen »Bildtext«, wie W. J. T. Mitchell (1994: 145) solche Kombinationen nennt. Auf der textuellen Ebene versorgt es uns mit den nötigen Basisinformationen wie insbesondere dem Titel des Films und dem Datum des Kinostarts. In gewisser Hinsicht ebenfalls wie ein Text, nämlich als Markenname, funktioniert das Fledermaussymbol bzw. das ›Bat-Logo‹ im unteren Drittel, das den Filmtitel »The Dark Knight« unterlegt und als symbolisches bzw. konventionelles Zeichen, jedoch ohne Zuhilfenahme von Sprache, die Zugehörigkeit des Films zum Batman-Universum anzeigt.

Die Komposition des Bildes ist durch eine Zweiteilung des Bildgeschehens geprägt: Während der grimmige Superheld die untere Bildhälfte einnimmt, wird die obere Hälfte von einem Hochhaus ausgefüllt, das im Rücken der Figur über diese hinausragt. Im oberen Teil des Hauses steht die Fassade in Flammen; der Himmel ist mit Rauchwolken bedeckt, und brennende oder bereits verbrannte Gebäudeteile fallen von der beschädigten Fassade aus in weitem Bogen nach unten. Die beiden Hälften des Bildes und mit ihnen die beiden zentralen Elemente stehen im Verhältnis der ikonischen Differenz: Batman bildet den Vordergrund, das Gebäude dagegen den Hintergrund des Bildes.

Das Arrangement der ikonischen Differenz verleiht dem Bild eine gewisse Ausgewogenheit, setzt bei längerer Betrachtung aber auch ›Oszillationseffekte‹ in Gang. So eindeutig Batman räumlich *vor* dem Hochhaus und damit im Vordergrund steht, so stark wird die Gesamtszene zugleich durch das in Flammen stehende Hochhaus im Hintergrund dominiert. Das Hin- und Herwandern der Aufmerksamkeit zwischen den beiden Bildhälften fungiert dabei als Spannungsmechanismus: Es verhindert, dass sich das Oszillieren der ikonischen Differenz zugunsten einer eindeutigen Aufmerksamkeitsverteilung stabilisiert. Gerade die formale Ausgewogenheit der Komposition beunruhigt den Blick und lässt das Bild selbst nach längerer Betrachtung noch interessant wirken.

20 Eine Bildergalerie mit den verschiedenen Motivvarianten findet sich bei *Internet Movies Poster Awards* (2019).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 16: The Dark Knight (2008). Filmplakat.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Offenheit der ikonischen Differenz hat Folgen auch für die inhaltliche Deutung des Bildes. Das Wandern des Blicks lässt die Frage entstehen, wie sich Vordergrund und Hintergrund bzw. Batman und Hochhaus *handlungslogisch* zueinander verhalten. Daraus ergibt sich unweigerlich die spezifischere Frage, in welchem Verhältnis der positiv konnotierte Superheld Batman zur negativ besetzten, katastrophischen Zerstörung der Hochhausfassade steht. Wie ist es zu dieser Zerstörung gekommen, und welche Rolle spielt der Superheld dabei? Mit solchen Fragen lockt uns die Präsenz der Bildobjekte in den Inhalt des Bildes hinein und verstrickt uns in das Rätsel der Repräsentation. Hat Batman, so könnte eine mögliche Lesart dieser Bildszene lauten, den Brand gelegt? Oder ist eine andere Person dafür verantwortlich? Für die zweite Lesart sprechen die geballten Fäuste, die grimmige Mimik und die gespannte Körperhaltung. Steht der Superheld bereit, um den Brandstifter seiner gerechten Strafe zuzuführen? Nicht zuletzt der Blick auf die vertrauten Rollenmuster des Batman-Universums legt diese Lesart nahe. Dass der Superheld hingegen selbst ein Hochhaus in Brand gesteckt haben soll, wäre mit seiner ritterlichen Rolle bzw. den Konventionen des Superheldengenres kaum zu vereinbaren.

Ein genauerer Blick auf die Szene allerdings bringt die scheinbaren Gewissheiten des Batman-Universums rasch ins Wanken. Denn die bei flüchtiger Betrachtung zunächst amorph erscheinenden Flammen am Hochhaus lassen die Umrissgestalt einer Fledermaus erkennen – das ›Bat-Logo‹, das ja auch im unteren Teil des Plakats noch einmal unmissverständlich wiederholt wird. Wenn jedes Bild *etwas in etwas* zeigt, so ist die Zeichenhaftigkeit hier gleich mehrfach potenziert: Das Bild zeigt nicht nur Flammen, sondern *in* den Flammen eine Fledermaus, und *in* dieser Fledermaus wiederum ein Symbol für Batman. Dieser selbst gebraucht das Fledermaussymbol innerhalb der Erzählungen wie ein Markenzeichen bzw. Markenlogo (vgl. Uricchio 2010), wenn er seine Kleidung damit schmückt oder seine Waffen in Anlehnung daran gestaltet. In der TV-Serie aus den 1940er Jahren projiziert er die Fledermausgestalt sogar als Schattenriss an Wände. Abgesehen von der Polizei, die das Symbol als ›Batsignal‹ ebenfalls einsetzen darf, um den Superhelden zu Hilfe zu rufen, sind die Rechte an diesem Logo exklusiv: Es gibt in Gotham City prinzipiell nur einen einzigen Akteur, der dieses Markenzeichen benutzt, und das ist Batman.

Wenn dies zutrifft, was hat das Bat-Logo dann auf der Hochhausfassade zu suchen? Ist Batman etwa doch für die Zerstörung des Hochhauses verantwortlich? Ist er ein ›dunkler‹ Ritter womöglich auch insofern, als er auf die dunkle Seite des Bösen gewechselt ist? Muss so etwa der auffallend düstere Blick – bzw. *Nicht-Blick* – der Figur erklärt werden, dessen Augen unerkennbar im Schatten der Augenhöhlen verschwinden? Wir müssten eklatant gegen die analytische »Sparsamkeitsregel« (Ackermann 1994: 207) verstoßen, wollten wir die beunruhigende Schlussfolgerung

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines böse gewordenen Batmans vermeiden, um stattdessen zu vermuten, dass eine andere Person – für die es im Bild keinerlei Anhaltspunkte gibt – das Logo zweckentfremdet habe. So entpuppt sich am Ende gerade die im Batman-Universum unwahrscheinlichste Lesart als nahezu einzig mögliche. Es muss Batman selbst gewesen sein, der die Zerstörung verursacht hat, und zwar willentlich, wie das Fledermaussymbol nahelegt.

Der beunruhigende Charakter dieser Lesart wird noch verschärft durch eine weitere Konnotation des brennenden Hochhauses, die als *visueller Subtext* des Bildes aufgerufen wird. Wir kennen dieses Bild mitsamt der in weitem Bogen herabfallenden Gebäudeteile und der dichten, den Himmel bedeckenden Rauchwolken: Die Szene ist eine visuelle Anspielung auf die Terroranschläge auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001. Auch dort stand ein Hochhaus in Flammen, auch dort war der Himmel mit Qualm bedeckt und flogen Gebäudeteile durch die Luft. Das Hochhaus auf dem Plakatbild steht also nicht nur für sich allein als beliebiges Gebäude der fiktiven Stadt Gotham City, sondern ist die mimetische Vergegenwärtigung realer Zeitgeschichte. Es weckt die Erinnerung an ein traumatisches, kollektiv bedeutsames Ereignis, genauer gesagt an die massenmedial zirkulierenden Fotografien und Filmaufnahmen des Ereignisses, das ja vor allem als »Bild-Ereignis« (Baudrillard 2001: 30; vgl. auch Becker 2013) erlebt wurde.

Der Verweis des Bildes auf den realgeschichtlichen Terror und seine Bilder spielt sich zunächst auf der Repräsentationsebene des Bildes ab, also auf der Ebene des Etwas-in-etwas-Sehens. Das fiktive Hochhaus auf dem Plakat ist ein visuelles Zeichen für etwas *anderes*, das wir in ihm aufgrund ikonischer Ähnlichkeit wiedererkennen. Zugleich aber transportiert es mehr als eine bloß zeichenhafte Referenz von etwas anderem, ist es mehr als nur eine Repräsentation im klassischen Sinne. Über das Merkmal der *Perspektive* ist die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem fiktiven Hochhaus und dem realen Terror auch in die Formebene des Bildes eingeschrieben. Die extreme Untersicht gegenüber dem Hochhaus auf dem Plakatbild wiederholt die besondere Betrachterposition, die bereits die Einwohner New Yorks gegenüber den Terroranschlägen einnehmen mussten: auf den Straßen stehend, nach oben schauend, schutzlos dem Geschehen ausgeliefert. Auch die massenmedialen Bilder der Anschläge waren vielfach aus dieser Perspektive geschossen, darunter die als Titelblatt der Zeitschrift TIME vom 14. September 2001 bekannt gewordene Fotografie von Lyle Owerko (Abb. 17), die als direktes Vorbild für die Hochhausdarstellung auf dem Filmplakat gedient haben könnte.

Die Untersicht erzeugt eine visuelle Strukturanalogie zwischen dem realgeschichtlichen Terror bzw. seinen Bildern und der Darstellung auf dem Plakat. Insofern ist auch dieses Formmerkmal eine Repräsentation im Sinne der Repräsentationstheorie des Bildes und beruht auf einer ikonischen Ähnlichkeit zwischen Abbild und Abgebildetem. Aber die

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 17, links: TIME. Titelblatt der Ausgabe vom 14.09.2001. Fotografie: Lyle Owerko.
Abb. 18, rechts: wie Abb. 16.

Perspektive ist zugleich mehr als bloße ›Bezeichnung‹, weil sich die Ähnlichkeit, die sie artikuliert, auch auf die Präsenzebene und damit auf die affektive Wirkung des Bildes erstreckt: Die Untersicht führt dazu, dass der Betrachter, von ganz unten nach ganz oben blickend, durch das Bildgeschehen geradezu überwältigt wird. Die Perspektive zwingt ihn quasi gewaltsam in eine unterlegene Blickposition, verkleinert und erniedrigt ihn gegenüber der Übermacht eines katastrophischen Geschehens. Bis in die formale Positionierung des Betrachters hinein wiederholt das Bild auf diese ›nur bildmögliche‹ Weise die Bedrohung des Terrors und die Blickposition der Terroropfer. Zusätzlich zur zeichenhaften Bezugnahme im Modus der Ähnlichkeit versetzt uns die Untersicht *direkt* in eine der Erfahrung des Terrors analoge Subjektposition.

Gleich im doppelten Sinne verweist das Plakatbild also auf eine traumatische Wirklichkeit, deren visuellen Eindruck es sowohl auf der Ebene der Repräsentation als auch auf den Ebenen der bildlichen Präsenz und der Affektwirkung wiedergibt und vergegenwärtigt. Es liegt nahe, in dieser medialen Vergegenwärtigung des Traumas eine Wirkung des ›Wiederholungszwangs‹ zu sehen, ganz so wie ja bereits die in Endlosschleife repetierten Nachrichtenbilder der Anschläge von einigen Beobachtern als Wiederholungszwang gedeutet wurden.[21] Dies würde das

21 Vgl. zu dieser Deutung u.a. Žižek (2002: 20) und Chéroux (2005: 36 f.); ähnlich auch Bronfen (2001). Allgemein zur traumatischen Wirkung der

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Plakatbild in die Nähe des traumatisch induzierten Schrecktraums rücken, wie Freud ihn in *Jenseits des Lustprinzips* beschrieben hatte (vgl. 3.1.3). Das Bild wäre dann die mehr oder weniger direkte Wiederkehr eines traumatischen Erlebnisses, das noch nicht verarbeitet ist und unsere individuelle wie kollektive Imagination gefangen hält.

Obwohl die visuellen Analogien zwischen dem erinnerten Ereignis und dem Erinnerungsbild nicht übermäßig stark entstellt sind, finden sich im Plakatbild dennoch einige Mechanismen der Traum- bzw. Kunstarbeit. Sie zeigen sich mit Hilfe eines Bildvergleichs an den *Differenzen* zwischen dem Plakatbild als dem manifesten Trauminhalt einerseits und den Bildern der realen Anschläge als dem damit gemeinten latenten Traumgedanken andererseits. Der Vergleich fällt in diesem Fall besonders leicht, weil uns der latente Traumgedanke – die Erinnerung an die Terroranschläge – in Form von Medienbildern materiell und damit nachüberprüfbar vorliegt.

Der direkte Vergleich der beiden Bilder (vgl. Abb. 17–18) offenbart vor allem zwei bedeutsame Differenzen. Als erstes fällt die Zahl der Hochhäuser auf: Aus den Twin Towers ist ein ›Single Tower‹ geworden – und das, obwohl auch Gotham City eigentlich über »Twin Towers« verfügt, wie es im Comic *The Dark Knight Returns* (Miller 1986: 33) ausdrücklich heißt. Wir haben es also mit einer *Verdichtung* zu tun, einem klassischen Mittel der Traumentstellung zum Zwecke der Verhüllung. Auf diese Weise wird die Erinnerung an die realen Ereignisse zwar geweckt, aber nicht explizit ausbuchstabiert. So umgeht das Bild die psychische Abwehr des Betrachters, der das Plakat rezipieren und sich für den beworbenen Kinofilm interessieren kann, ohne einer direkten Erinnerung an das unangenehme Ereignis ausgeliefert zu sein.

Eine zweite, noch bedeutsamere Differenz ist die Präsenz des Superhelden Batman vor dem Hochhaus. Auch sie bewirkt eine Loslösung des Bildes aus dem realgeschichtlichen Bezug, jedoch nicht als Folge einer Verdichtung, sondern durch eine *Verschiebung*. Batman fungiert als eine Art Blickfang, der die Aufmerksamkeit des Betrachters einfängt und von etwas anderem ablenkt. Dadurch verschiebt sich die ikonische Differenz: Auf den Nachrichtenbildern war das Hochhaus selbst das Thema im Vordergrund, auf dem Plakatbild dagegen wandert es in den Bildhintergrund. Doch Batmans Anwesenheit verschiebt nicht allein die ikonische Differenz und damit den visuellen Aufmerksamkeitsfokus des Bildes, sondern auch dessen Wirklichkeitsstatus als ganzen: Batman *irrealisiert* die Szene. Bereits die bloße Anwesenheit des Superhelden verlegt

Anschläge – nicht nur auf die unmittelbaren Opfer, sondern auch auf jene, »die nicht unmittelbar selber in Lebensgefahr waren«, vgl. die auf empirischen Befragungen verschiedener Opfergruppen beruhende psychotraumatologische Studie von Seidler (2003; Zitat: 110).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den realgeschichtlichen Terroranschlag ins Traumland des Batman-Universums und re-lokalisiert ihn in einer fiktiven Stadt namens Gotham. Auch so wird die notwendige Distanz und Entpersönlichung erzeugt, die wir benötigen, um durch das Bild zwar berührt, nicht aber getroffen zu werden. Die Mitgenießbarkeit der Szene wird erhöht, indem das dokumentarische Bild des Terrors vom Feld des Realen auf die ›Spielwiese‹ der Unterhaltung verschoben wird; aus dem Trauma ist ein Traum, aus dem Realen eine Fiktion geworden.

Auch auf der inhaltlichen Handlungsebene des Bildes fügt Batmans Anwesenheit dem realen Ereignis eine entscheidende Änderung hinzu. Ging die Gefahr in Wirklichkeit von islamistischen Terroristen aus, so scheint sie im Bild von Batman auszugehen. Die Wirkung dieser Vertauschung ist eine Verrätselung des Bildes, aber auch eine Beunruhigung des Betrachters durch moralische Ambivalenz. Ist Batman neuerdings ein Terrorist, der Hochhäuser attackiert und sich damit auf eine Stufe mit den Akteuren des Terrornetzwerks al-Qaida stellt? Dadurch würde die Szene in gewisser Weise noch beunruhigender, als es eine direkte Anspielung auf den islamistischen Terror je sein könnte. Der echte Terrorismus bricht von außen in die westliche Gesellschaft ein; er erzeugt Angst und Schrecken, aber er bringt die moralische Selbstverortung der Gesellschaft nicht in Unordnung. Je eindeutiger böse die Terroristen sind, desto weniger haben wir selbst etwas mit ihnen zu tun und bleiben moralisch vor ihnen ›geschützt‹. Batman dagegen kommt nicht von außen, sondern aus der Mitte der eigenen Gesellschaft. Trotz seiner Ambivalenz als maskierter Vigilant ist er *unser* Superheld. Es steht im absoluten Widerspruch zu den Konventionen des Batman-Universums, ihn in die Nähe terroristischer Massenmörder zu stellen – und doch scheint das Plakat eben dies zu tun. »WELCOME TO A WORLD WITHOUT RULES«, das könnte also auch heißen: Willkommen in einer Welt, in der die vertrauten Regeln und Konventionen des Batman-Universums aus den Angeln gehoben sind. Willkommen in einer Welt, in der Batman selbst den Terror stiftet, den er sonst so aufopferungsvoll bekämpft.

Eine eindeutige Antwort auf die Frage nach der Urheberschaft des Terrors verweigert uns das Plakat. So wird die Rätselkunde des Betrachters umso stärker aktiviert, und das Bild bezieht gerade aus dieser Bedeutungsoffenheit seinen Spannungsmechanismus. Einerseits scheint Batman entgegen aller Konvention zum Terroristen geworden zu sein, und der Betrachter möchte wissen, wie es dazu kam und was daraus wird; andererseits und gleichzeitig aber hofft er – und zwar, wie der Film dann zeigen wird, natürlich völlig zu Recht –, dass es am Ende doch anders kommen möge und Batman weiterhin der gute, rettende Superheld bleibt. Anders als Freud es vom Traum behauptet hatte, wäre das Bild auf dieser Ebene also keine Wunscherfüllung, sondern eher eine ungelöste Frage, die gleichwohl ihrerseits eine Wunschdimension besitzt. Das

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bild *erfüllt* den Wunsch aber nicht, sondern stellt die Erfüllung nur in Aussicht. Diese ›Wunscherfüllungsverweigerung‹ entspricht der Funktion des Bildes als Werbeplakat, das ja selbst keine Befriedigung verschaffen, sondern das Begehren nach weiteren Bildern wecken soll.

Was für ein Wunsch ist das genau? Sehen wir uns die menschliche Hauptfigur des Bildes noch einmal an. Welche Anhaltspunkte gibt uns seine Darstellung? Das Bild betont zunächst den *heroischen* Aspekt des Superhelden. Die aufrechte, unbewegte Haltung erinnert an Standbilder, wie wir sie aus der politischen Ikonografie von Heldendenkmälern kennen. Ein weiterer Bildvergleich (Abb. 19–21) lässt die Ähnlichkeiten deutlich hervortreten.[22] Er zeigt, wie sehr es sich bei dieser Darstellung Batmans um eine überlieferte Darstellungsformel handelt, die – gewollt oder ungewollt – auf eine lange Tradition von Heldendarstellungen verweist.

Die zur Faust geballten Hände und der grimmige Gesichtsausdruck Batmans lassen sich vor dem Hintergrund dieses Vergleichs als Ausdruck seiner heroischen Entschlossenheit deuten. Auch der Heerführer János Hunyadi auf dem ungarischen Heldenplatz (Abb. 19, links) oder der sowjetische Nationalheld Stalin (Abb. 21, rechts) legen eine ähnliche Körperhaltung an den Tag. Dabei nimmt Stalin im Vergleich zu den anderen beiden Figuren eine eher lockere, weniger aggressive Haltung ein, wie an den entspannteren Gesichtszügen, der Haltung der Arme und Hände und nicht zuletzt auch an der zivileren Kleidung deutlich wird. So legt der Bildvergleich nahe, dass Batmans Körperhaltung mitsamt des militärischen Kampfanzuges nicht nur als Heldendarstellung zu verstehen ist, sondern spezifischer noch als Pose des zum Kampf bereiten Kriegsherren (Hunyadi) im Unterschied zu jener des friedlichen und gutmütigen Landesvaters, als den sich Stalin so gerne inszenieren ließ.[23]

Der Vergleich mit den Heldendenkmälern offenbart noch eine weitere Bedeutungsdimension des Plakatbildes. Auch die *Untersicht* gewinnt einen neuen Sinngehalt, sobald wir sie nicht mehr nur auf das Hochhaus im Hintergrund, sondern auch auf die Batman-Figur im Vordergrund beziehen. Dann nämlich zeigt sich, dass diese Untersicht nicht allein der visuellen Wiederholung einer traumatischen Ohnmachtserfahrung entspricht, sondern auch der aufschauenden Haltung, die wir eben solchen Heldenstatuen gegenüber einnehmen. Nicht zufällig stehen sie für gewöhnlich auf hohen Podesten, um die Monumentalität

22 Die Idee zu diesem Bildvergleich wurde durch die Teilnehmerinnen und Teilnehmer eines im Herbst 2015 an der Universität Basel abgehaltenen Seminars zum Thema *Visuelle Methoden der Soziologie* angestoßen, denen ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank für viele anregende Diskussionen und gemeinsame visuelle Entdeckungen ausspreche.

23 Zur gutmütig-väterlichen Stalin-Inszenierung in der Sowjetunion der 1930er und 40er Jahre vgl. Sartorti (2003) und Kelly (2004).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 19, links: Ede Margó: Statue von János Hunyadi. 1906. Bronze. Budapest, Heldenplatz.
Abb. 20, Mitte: Filmplakat zu THE DARK KNIGHT *(wie Abb. 16; Ausschnitt).*
Abb. 21, rechts: Unbekannt: Statue von Josef Stalin. 1952. Bronze. Gori, Georgien.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Herausgehobenheit der Helden gegenüber dem gewöhnlichen Volk zu versinnbildlichen; das gezeigte Bildnis Stalins in seiner Geburtsstadt Gori etwa ragt ganze 17 Meter in die Höhe. Es ist die aufschauende Position des bewundernden *Untertanen*, in welche uns der Blick von unten nach oben versetzt. So aktualisiert die Untersicht nicht nur die Erinnerung an die Terroranschläge vom 11. September, sondern im selben Moment auch eine erzählerische Grundfigur des Batman-Universums: Die Welt ist aus den Fugen, aber es gibt einen Helden, der sie retten wird. Das Bild Batmans ist ein *Gegenbild* gegen das traumatische Erinnerungsbild, ein Wunschbild des Triumphs, der Rache und der Vergeltung.[24]

Wenn diese Deutung zutrifft, dann bedeutet die Präsenz Batmans auf dem Plakat mehr als nur einen Mechanismus der Traumarbeit im Sinne einer Verhüllung des eigentlich Gemeinten. Seine Anwesenheit auf dem imaginären Schauplatz des Terrors ist vielmehr ein eigener, autonomer Traumwunsch, eine eigene *imaginäre Lösung*. Trauma und Wunsch, Problem und Problemlösung verbinden sich auf dem Plakatbild zu einem zusammenhängenden Traumgedanken, der sich zwei Elementen zusammensetzt: Einerseits erinnert uns das Bild im Schutze der Entstellung an das traumatische Ereignis der Terroranschläge, um einer unverarbeiteten gesellschaftlichen Erfahrung öffentlichen Ausdruck zu verleihen; andererseits *beantwortet* es diese Erfahrung aber auch mit der visuellen Andeutung eines Wunschbildes, das den Ereignissen einen günstigeren Ausgang gibt und eine imaginäre Lösung in Aussicht stellt.

Dieser Traumgedankengang erscheint im Bild gleichwohl nicht in seiner logischen Reihenfolge, sondern wird, seiner Bildform gemäß, im Modus der *Simultaneität* dargestellt (vgl. 1.2.2). Die logischen und temporalen Relationen zwischen Problem und Problemlösung müssen durch den Betrachter des Bildes erst erschlossen werden. Auch das Rätsel der Täterschaft wird nicht aufgelöst, und die zentrale Hauptfigur des Bildes bleibt uneindeutig codiert. Als möglicher Urheber des Terrors erscheint Batman als Problem, als rettender Superheld dagegen als dessen Lösung. So ist die Pointe des Plakatbildes vielleicht weniger in der logischen Synthese der verschiedenen Bildelemente zu einem übergreifenden Traumgedanken zu suchen als vielmehr in der Leistung des Bildes, die logischen Beziehungen gerade offen zu lassen. Psychische Energien, Ängste, Erinnerungen und Wünsche werden mobilisiert, aber nicht ›abgeführt‹, wie Freud sagen würde. In dieser Offenheit und Unabgeschlossenheit des Bildes gründet der Spannungsmechanismus des Bildes, vor allem aber seine ökonomische Funktionalität als Werbeplakat: Die Schließung der

24 Auf die Funktion von ›Gegenbildern‹ komme ich später noch einmal in der Analyse des Finales (4.2.5) sowie in der Gesamtdeutung des Films (4.3) zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Unbestimmtheitsstelle wird auf den eigentlichen Film verschoben, den wir dadurch umso stärker zu sehen begehren.[25]

4.2.2 Batman über den Dächern: Der autoritäre Traumwunsch des Films

Wenn das Plakat als Werbebotschaft funktioniert hat, dann sitzen wir nun im Kino und erwarten gespannt die Auflösung der durch das Plakat aufgeworfenen Rätsel und Erwartungen. Im Schutze der Dunkelheit und inmitten einer Menge von gleichgesinnten Zuschauern machen wir es uns im Kinosessel bequem und lehnen uns zurück. Einzig noch die Hand, die das Popcorn in den Mund stopft, erinnert an unsere außerfilmische Existenz, während wir mehr und mehr in das innere Geschehen des Films, die ›Diegese‹, hineingezogen werden. Das Bild erwacht zum Leben und verwandelt sich in einen gemeinsamen, geteilten, kollektiven Traum: Die Kinomasse wird zur Sehgemeinschaft.

Im Zentrum des kollektiven Kinotraums steht der Superheld Batman, die wichtigste Identifikationsfigur und der Sympathieträger des Films. Eine paradigmatische Darstellung dieser Hauptfigur findet sich zu Beginn des zweiten Filmdrittels, kurz nachdem der Antagonist Batmans, der Joker, zum ersten Mal als ernstzunehmende Bedrohung etabliert und als unberechenbarer und hochgefährlicher Superschurke vorgestellt wurde. Die Szene ist kurz, etwa 16 Sekunden lang, und besteht nur aus einer einzigen Einstellung, die mit einem weiten Panorama auf die Skyline Gothams einsetzt. Durch eine geschwungene Gleitfahrt der Kamera nach vorne wird die Einstellungsgröße kontinuierlich verengt, um sich schließlich in eine Halbtotale zu arretieren. Im Verlauf dieser Bewegung erkennen wir nach und nach den Superhelden Batman, wie er auf dem Dach eines Hochhauses steht (Abb. 22–24).

Während der gesamten ›Hochhausszene‹ steht Batman aufrecht und nahezu bewegungslos auf dem Dach. Den rechten Arm hält er angewinkelt an der Schläfe; erst ganz am Ende senkt er den Kopf nach unten hin ab. Der Hintergrund ist in ein nächtliches Blau getaucht, vor dem sich die Figur als schwarzer Schattenriss in Profilansicht abzeichnet. Die Tonspur präsentiert Geräusche und Stimmen, die nicht direkt aus der Umgebung stammen können, sodass wir einen Knopfsender im rechten, dem Zuschauer abgewandten Ohr Batmans als Tonquelle annehmen dürfen. Dazu passt sowohl die Haltung des rechten Arms als auch

25 Endgültig geschlossen wird die Unbestimmtheitstelle übrigens erst im dritten Teil der Trilogie, in welchem sich herausstellt, dass Batman das Feuer am Hochhaus tatsächlich selbst gelegt hat – jedoch nicht als Terrorakt, sondern als visuelles Hoffnungszeichen an die Bevölkerung Gothams.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 22–24: Batman über den Dächern. THE DARK KNIGHT (2008). 0:56.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Absenkung des Kopfes, die auf eine konzentrierte Lauschhaltung hindeutet. Die Tonspur enthält unter anderem den Dialog eines Polizeinotrufs; das Absenken des Kopfes fällt mit einem Anruf zusammen, in dem der Joker die Entführung des Staatsanwalts Harvey Dent bekannt gibt.

Der erste Seheindruck vermittelt ein Gefühl von spannungsgeladener Ruhe. Batmans Körperhaltung ist kontemplativ; er scheint geduldig abzuwarten. Keine größere Bewegung im Bild hält das Auge davon ab, den Blick für einen kurzen Moment zu entspannen und den Handlungsverlauf zu vernachlässigen. So lässt sich die Hochhausszene trotz der Kamerabewegung genießen wie ein stilles Bild; fast wird der Film in dieser Szene für einen kurzen Moment zum Gemälde. Zu diesem Eindruck passt die auffallend ›ästhetisierte‹ Gestaltung, welche die Bildkomposition und die Pose der Figur in den Vordergrund treten lässt, um die Repräsentationsfunktion des Bildes zugunsten seiner Präsenzwirkung abzuschwächen. Das Bild vermittelt uns eher eine ›Wie-Information‹ als eine ›Was-‹ oder ›Warum-Information‹: Es zeigt nicht, dass oder gar warum Batman über den Dächern der Stadt posiert, sondern vielmehr, *wie* er posiert bzw. wie es aussieht, wenn er posiert. Auf diese Weise lädt uns das Bild zur ästhetischen Rezeptionshaltung ein, also zu jener Art der Bildbetrachtung, die wir normalerweise Kunstwerken entgegenbringen. Sie entspricht aber auch einer bestimmten Sorte filmischer Bilder, die man als ›Unterbrechungsbilder‹ bezeichnen könnte, weil sie den Handlungsfluss unterbrechen und anstatt auf Informationsgewinn auf die Befriedigung von »Schaulust« (Freud 1905b: 66) abzielen.

Im klassischen Hollywood-Kino fungiert insbesondere das erotische Bild der schönen Frau als derartige Lustquelle mit Unterbrechungscharakter. Es soll den Blick des Zuschauers auf sich ziehen, sein Begehren stimulieren und zugleich seinen Voyeurismus befriedigen. In ihrem Aufsatz über »Visuelle Lust und narratives Kino« (1975) schreibt Laura Mulvey über diese Art des erotischen Kontemplationsbildes, das aus dem Erzählfluss des Films wie ein stillgestellter Augenblick herausragt:

> »Die Frau als Sexualobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung: von Pin-ups bis zum Striptease, von Ziegfeld bis Busby Berkley. Der Blick ruht auf ihr, jedenfalls für das männliche Verlangen, das sie bezeichnet. [...] Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwiderläuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren läßt.« (Mulvey 1975: 55)

Auf ähnliche Weise können auch andere, nicht-erotische Arten von Bildern den filmischen Fluss zugunsten von ›Schauwerten‹ unterbrechen. Dafür eignen sich in besonderem Maße statische Aufnahmen, in denen

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Zuschauer möglichst wenig durch Bewegungen der Figuren von der Komposition und dem Symbolgehalt des Bildes abgelenkt wird, um sich stattdessen ganz auf seinen visuellen Genuss einzulassen. So befriedigt das Bild zwar nicht unbedingt eine erotische, aber eine ästhetische Schaulust.

Auch die Szene auf dem Hochhaus gehört dieser Gattung von Bildern an. Hier jedoch speist sich die Ästhetik des Kontemplationsbildes nicht aus den Bildervorräten des klassischen Hollywoodkinos, sondern aus dem Bildervorrat der Comics. Die Hochhausszene evoziert Ähnlichkeit mit einer genuin dem Comic eigenen Bildgattung: dem großformatigen, zumeist textlosen Panel, das aus dem Fluss der Erzählung heraussticht und den Betrachter dazu einlädt, seine gewohnte, auf schnellen Informationsgewinn ausgerichtete, ›textuelle‹ Rezeptionshaltung zu unterbrechen und in den ästhetischen Rezeptionsmodus zu wechseln (Abb. 25). Das Hochhausbild ist also eine filmische Reminiszenz an die Printcomics; es versucht, die Ästhetik der stillen Comic-Bilder ins Medium der bewegten Kinobilder zu übertragen. Dieser Reminiszenz des Filmbildes an die Comic-Ästhetik entspricht insbesondere die schemenhafte Darstellung der Figur als Schattenriss, bei der es sich um eine comictypische Darstellungsweise handelt, für die sich auf der abgebildeten Doppelseite gleich mehrere Beispiele finden.

Auch das auffällig leuchtende Blau, in das die Hochhausszene eingetaucht ist, scheint direkt aus dem Comic entnommen zu sein. Zugleich verbindet es die Hochhausszene mit dem ebenfalls in Blau getauchten Plakatbild. Gemeinsam verleihen die beiden Bilder aufgrund ihrer prominenten Stellung diesem Blau den Charakter eines *farblichen Leitmotivs*. Dieser hervorgehobenen Stellung entspricht in der Hochhausszene eine überaus aufwendige Farb- und Lichtinszenierung. Nicht allein ist die Lichtquelle in besonders effektvoller Weise als Gegenlicht positioniert, auch ihre Stärke erhöht sich im Verlauf der Szene schrittweise wie durch ein Aufdrehen des Lichtschalters. Dadurch wird die mimetische Bindung des Bildes durchbrochen: Während sich das Blau auf dem Plakatbild noch als realistische Darstellung einer bestimmten Tages- bzw. Nachtzeit – Abenddämmerung oder Morgengrauen – interpretieren ließ, lässt sich die Farbgebung der Hochhausszene keinesfalls mehr realistisch erklären. Sie erinnert eher an den Effekt eines Blaufilters oder eine Viragierung aus dem Stummfilm als an eine natürliche Farbe. So weist sich das Blau an dieser Stelle als künstliches, künstlerisches und damit als absichtsvoll gewähltes Stilmittel aus.

Was hat dieses Blau als farbliches Leitmotiv des Films dann aber zu bedeuten, wenn es sich nicht durch mimetischen Realismus erklären lässt? Einen ersten Anhaltspunkt gibt die ikonische Differenz. Ganz anders als auf dem Plakatbild, wo die ikonische Differenz zwischen zwei in etwa gleich stark präsenten Elementen oszillierte, verläuft sie hier zwischen

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

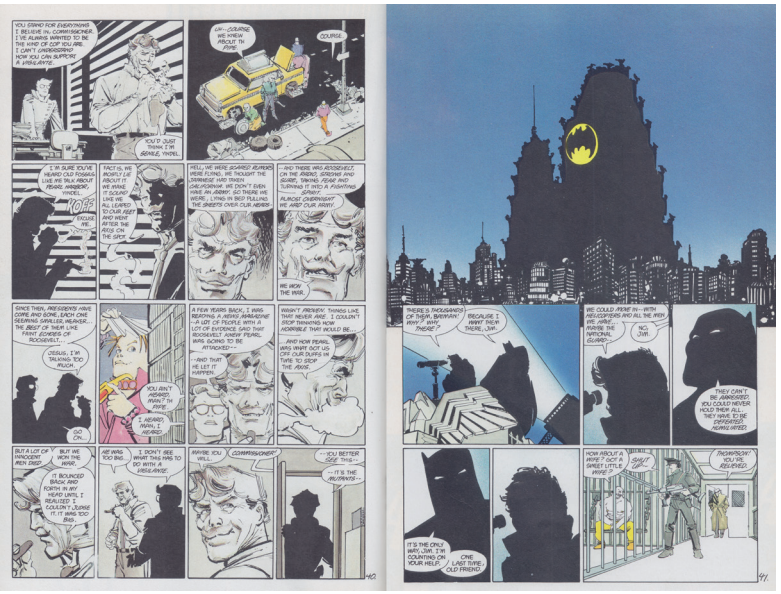


Abb. 25: Doppelseite aus Frank Miller: The Dark Knight Returns (1986: 96 f.).

einem einzigen dominanten Element – Batman – und seiner Umgebung. Wir sehen *nur* auf Batman, vor dessen Präsenz alles andere als bloßer Hintergrund erscheint, anstatt sich, wie noch das Hochhaus auf dem Plakat, selbst in den Vordergrund zu drängen. Mit dieser maximalen Asymmetrie zwischen thematischer Figur und unthematischem Hintergrund entspricht das Hochhausbild einem vergleichsweise konventionellen Gebrauch der ikonischen Differenz. Umso unkonventioneller ist jedoch die visuelle Erzeugung dieser Differenz im Verlauf der Einstellung. Batman, darin liegt der inszenatorische Kniff der Hochhausszene, steht nicht von vornherein im Bildvordergrund. Erst im Verlauf der Szene tritt er langsam aus der Umgebung hervor. Die Umwelt selbst bildet am Anfang den Vordergrund, während Batman beinahe unsichtbar bleibt. In gewissem Sinne besitzt das Ausgangsbild also gar keine ikonische Differenz; diese wird erst durch die Gleitfahrt der Kamera subtil hergestellt.

Das nur bildmögliche Hervortreten der Figur aus dem unbestimmten Panorama und mit ihm das Umschlagen der ikonischen Differenz spielt sich zunächst auf der Präsenzebene des Bildes ab. Aber es besitzt auch eine inhaltliche Dimension auf der Repräsentationsebene, denn es ist eine bildliche Metapher für die Art und Weise, wie Batman überhaupt auftritt. Der Dunkle Ritter agiert grundsätzlich aus dem Hintergrund heraus: In vielen Szenen des Films – und auch in vielen anderen Batman-Filmen und Comics – verbirgt er sich zuerst in den unbeleuchteten

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schattenpartien des Raumes oder schleicht sich im Rücken der Akteure an sie heran, um sich dann mit einem plötzlichen Überraschungseffekt zu erkennen zu geben. Ähnlich wie in der Hochhausszene wird dieses Hervortreten Batmans zumeist durch einen Fokuswechsel erzeugt, indem ein zunächst kaum sichtbarer, im Dunkel gehaltener Hintergrund optisch scharfgestellt oder beleuchtet wird (vgl. z. B. die ›Verhörszene‹, 1:27).

Das Blau der Hochhausszene steht also für das Dunkel, in dem Batman sich versteckt, das heißt für die Nacht, in der er operiert. Sofern die Szene tatsächlich zur Nachtzeit spielt, ist die direkte, primäre Bedeutung des Blaus als Nacht nicht hinfällig, doch sie gewinnt eine metaphorische Dimension, einen übertragenen Sinn, indem sie ›etwas in etwas‹, etwas *in* dieser Nacht zum Ausdruck bringt. Sie steht nicht nur für die Nacht als solche, sondern konnotiert die *Affinität* Batmans zur Nacht. Sie symbolisiert seine Existenzweise als Phantom, sein Operieren im Dunkel, im Schatten, im Geheimen und Verborgenen, seinen Hang zu Versteck und Verhüllung. Das Blau der Nacht, so könnte man auch sagen, repräsentiert den Dracula-Anteil der Batman-Figur, also seine dämonischen, abgründigen, antigesellschaftlichen Eigenschaften, die von der Normalwelt abgekehrte ›Anderwelt‹ des Dunklen Ritters.[26]

Die Szene auf dem Hochhaus zeigt Batman nicht nur in diese symbolträchtige Farbe eingehüllt; sie verbindet diese Farbe zugleich mit einer spezifischen *Raumposition* über den Dächern, die ebenfalls die Qualität eines visuellen Leitmotivs besitzt. Denn gerade die erhobene Position ist typisch für die Darstellung des Superhelden im Genre, wie Martin Hennig – seinerseits am Beispiel der Hochhausszene – erläutert:

> »Generell werden Superhelden gerne in der Beobachter- und Beschützerposition über den Dächern einer schlafenden Metropole abgebildet. Selbst Figuren ohne Flugfähigkeiten, wie Batman, positionieren sich unhinterfragt am höchsten Punkt der Stadt« (Hennig 2010: 98).

Batman steht über den Dächern, weil er über der Welt steht, wie wir sie kennen und alltäglich bewohnen. Auf den Häusern thronend oder mit seinen Schwingen durch die Häuserschluchten gleitend wie ein Segelflieger, dringt er in jene schwer zugänglichen Räume vor, die den gewöhnlichen

26 Vgl. ganz in diesem Sinne auch die Charakterisierung der Farbe Blau als filmisches Motiv bei Marschall (2005: 61): »Filmästhetisch gilt Blau als Farbe der Nacht, der Kälte, des Dämonischen, des Todes, der Erinnerung, der Trauer, der Melancholie. In seinem Vampirfilm Nosferatu (D 1922) viragierte Friedrich Wilhelm Murnau die Nachtszenen […] in Blau, erreichte allerdings mit diesem Blau […] viel mehr als nur eine Darstellung der Tageszeit. Das kalte Nachtblau kehrt als Farbe der Vampire immer wieder, zum Beispiel in Werner Herzogs Remake Nosferatu: Phantom der Nacht (D/F 1979) oder in Kathryn Bigelows Near Dark (USA 1987).«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Akteuren versperrt bleiben. Batman auf den Dächern, das ist ein Superheld mit *Lufthoheit*.[27] Nicht selten ist sein Versteck der Raum über den Köpfen seiner Gegner, die er von oben aus angreift und gerade dadurch so effektiv überwältigt. Schon auf der Titelseite der allerersten Batman-Story hatte er seine Gegner aus der Luft attackiert (vgl. Abb. 13).

Batmans Hoheit über den Luftraum ist nur eine besonders sinnfällige, symbolisch prägnant zugespitzte Ausformung seiner raumgreifenden Macht. Neben der vertikalen beherrscht er auch die horizontale Ausdehnung des Raums. Batman ist schlichtweg überall; seine Handlungssphäre wird durch keinerlei äußeres Hindernis begrenzt. Keine Mauer kann ihm widerstehen, kein Raum, auch kein virtueller Kommunikationsraum, ist seinem Zugriff verschlossen. In der Hochhausszene hört er den Polizeinotruf ab; später verwandelt er mit Hilfe eines eigens entwickelten Sonar-Systems sämtliche Mobiltelefone Gothams in Überwachungskameras, die ihm ein visuelles Bild der gesamten Stadt auf eine Bildschirmwand projizieren. Batman ist nicht nur Gothams Dunkler Ritter, sondern auch, um ein geflügeltes Wort aus George Orwells dystopischem Roman *Nineteen Eighty-Four* (1949) aufzugreifen, sein ›Big Brother‹.

Mit Hilfe seiner Macht- und Überwachungstechniken agiert der Superheld zunächst als Beschützer der Stadt. Er ist ihr »silent guardian« und »watchful protector« (2:24), wie der Polizist James Gordon ihn nennt.[28] Zugleich aber ist er, auch das steckt in der Figur des ›Big Brother‹, ein politischer Souverän. Er reißt das Gewaltmonopol des Staates an sich und übernimmt selbst dessen Schutzfunktion. Als »avenger of evil« zieht er die Verbrecher zur Rechenschaft und pflanzt »terror into their hearts«, wie es die ›Legend of the Batman‹ (Detective Comics 33, 1939: 63; vgl. 4.1.1) formuliert. Hobbes, jener Theoretiker des starken Staates, hatte den Souverän in seinem *Leviathan* ganz ähnlich beschrieben, wenn er ihn als »Gewalt« (Hobbes 1651: 162) charakterisiert, die die von Natur aus kriegerischen Bürger »im Zaume« halten und »durch Furcht vor Strafe« (ebd.) vom Krieg aller gegen alle abschrecken soll. Auch in Gotham kann nur noch ein gewalttätiger Souverän den

27 »Nothing like a little air superiority«, heißt es lapidar treffend im dritten Teil der Trilogie, The Dark Knight Rises (2:24), als Batman in einem neu entwickelten Fluggerät den Schauplatz betritt.

28 Diese Beschützerfunktion des Superhelden lässt sich auch mythologisch oder religiös deuten, wie es Wolfgang J. Fuchs und Reinhold C. Reitberger vorschlagen: »[A]ls Nachfolger und Reinkarnationen der antiken Heroen verkörpern alle Superhelden den auch heute noch vorhandenen Wunschgedanken nach dem Paraklet, dem Helfer, der göttergleich (als Schutzengel) den Sterblichen wunderbare Rettung bringt.« (Fuchs/Reitberger 1971: 133; vgl. Hennig 2010: 99) Ich komme auf die religiöse Dimension der Batman-Figur in der Analyse des Finales (4.2.5) noch einmal zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

allgemeinen Kriegszustand beenden; er allein verfügt über die Machtmittel, dem Chaos des Verbrechens Herr zu werden.

Gerade die Tatsache, dass Batman zu diesem Zweck die Grenzen des Rechts verlässt und an mehreren Stellen des Films sogar vor physischer Folter nicht zurückschreckt, macht ihn dabei zum Souverän im eigentlichen Sinne. »Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet«, heißt es in Carl Schmitts *Politischer Theologie* (1922: 13), und dieser Ausnahmezustand liegt »außerhalb der normal geltenden Rechtsordnung« (ebd.: 14). Auch Batman ist eine derartige Grenzfigur des Rechts. Einerseits steht er im Dienste des Gesetzes, bedient sich andererseits aber der außerrechtlichen Mittel eines »outlaw« (1:11), wie er im Film genannt wird. Und auch er besitzt, wie Schmitts Souverän, das autoritäre Privileg einer absoluten Entscheidungsmacht: »He can make the choice that no one else can make.« (1:10)

Indem Batman als Souverän die *höchste Stelle im Gemeinwesen* einnimmt – auch dies symbolisiert seine räumliche Position über den Dächern der Stadt –, bringt er freilich den offiziellen Souverän in Bedrängnis. Jedesmal aufs Neue ist sein Eingreifen ein Sinnbild für die Schwäche des Staates, dessen Aufgaben Batman übernimmt. Seine bloße Existenz ist ein Symbol staatlichen Scheiterns, wie Dietmar Dath konstatiert:

> »Wo der dunkle Ritter auftritt, ist die Moderne schon schiefgegangen, nämlich das Vertrauen darauf verschwunden, daß so etwas wie ein Gesellschaftsvertrag, schriftliche und für alle verbindliche strafrechtliche Bestimmungen, Gewaltenteilung und aus alledem folgende sogenannte Rechtssicherheit möglich sind. Batman verhängt den Ausnahmezustand nicht; er verkörpert ihn.« (Dath 2005: 8)

Das Erscheinen des Dunklen Ritters auf der Bühne des Politischen hat demnach eine ambivalente Funktion. Einerseits rettet er die aus den Fugen geratene Ordnung, andererseits bringt gerade sein Eingreifen den Staat noch weiter in die Defensive, weil es dessen Scheitern sichtbar macht.

> »Je stärker Batman die Kriminalität reduziert und für öffentliche Ordnung sorgt, desto stärker bedroht er den Staat, weil er ihn als ineffizient entlarvt.« (Spanakos 2008: 56)

Ausdrücklich thematisiert der Film das ethische Dilemma dieser »Kampfansage an das Gewaltmonopol des Staates« (ebd.: 47), wenn er Batmans Chefingenieur und engen Vertrauten Lucius Fox den Einsatz der Sonar-Überwachung als »unethical« kritisieren lässt, weil sie »too much power for one person« mit sich bringe (1:55–1:56). Ein anderer Dialog vergleicht Batman gar mit Julius Caesar, der eingesetzt wurde, um die römische Demokratie zu retten, und dann selbst zu ihrem

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Totengräber wurde (0:20). Erst im Nachhinein wird das Dilemma entschärft, wenn die Sonar-Überwachung nach erfolgreichem Einsatz durch ein Selbstzerstörungsprogramm wieder aus der Welt geschafft wird. Der Ausnahmezustand war wirklich nur ein Ausnahmezustand, die Übertretung des Rechts nur eine vorübergehende Notmaßnahme. Batman, der sich eigentlich schon zu Beginn des Films aus dem Beruf des Superhelden zurückziehen wollte (vgl. 1:07–1:10), um den rechtsstaatlich legitimierten Staatsanwalt Harvey Dent als »White Knight« (0:17) an seine Stelle treten zu lassen, gibt seine Souveränität freiwillig wieder auf und überträgt sie an den Staat zurück.

Bis zu diesem versöhnlichen Ende aber muss Batman alle ihm zur Verfügung stehenden Machtmittel aufbieten, um die Kontrolle über den Ausnahmezustand nicht an die Verbrecher zu verlieren. Die Mittel, die er dafür einsetzt, sind Technik und Waffengewalt; seine Macht kommt aus den Gewehrläufen. Mit seinen Feinden verhandelt er nicht, er schlägt sie nieder, wie ein Staat einen Aufstand niederschlägt. Wenn Batman ein Souverän ist, so ähnelt er weder den prunkvollen Monarchen der höfischen Gesellschaft noch den zivilen Regierungschefs der westlichen Demokratien. Er ist ein *kämpfender Souverän*, der sich selbst aufs Schlachtfeld begibt.

Batman als übermächtiger Herrscher über den Dächern, das ist folglich nicht nur ein Superheld, sondern auch ein Supersoldat. Nicht alles, aber doch vieles an ihm entspricht dem Grundmuster des ›soldatischen Subjekts‹, wie es Klaus Theweleit im zweiten Band seiner *Männerphantasien* (1978) so materialreich beschrieben hat. Theweleit selbst hatte an einer Stelle die Abbildung des Comic-Superhelden Spider-Man benutzt, um seine Analyse der soldatischen »Stahlnaturen« (Theweleit 1978: 161) zu illustrieren. Wie alle Soldaten – und alle klassischen Superhelden – verbirgt Batman seine Individualität und Identität unter einer Uniform, von der man in der Hochhausszene nur den Umriss sieht und die scharfkantigen Widerhaken an den Unterarmen, die sich bei Bedarf als Geschosse abfeuern lassen. Seit dem Raubüberfall auf seine Eltern ist sein Leben von Rachephantasien und Vergeltungswünschen geprägt, vor allem aber von hartem körperlichen Training und eiserner Selbstdisziplin, die sich nicht zuletzt in seiner auffallend strammen Haltung auf dem Hochhausdach widerspiegelt. Batman ist eine »Drillmaschine« (ebd.), sein mit Narben übersäter Körper erträgt jeden Schmerz. Sein Element ist der Faustkampf, aber er ist auch, wie es bei Ernst Jünger in *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922, zit. n. Theweleit 1978: 160) heißt, ein »Meister des Sprengstoffes und der Flammen«. Das einzige, was ihn vom echten Soldaten unterscheidet und eben zum Super-, das heißt zum *Über*-Soldaten macht, ist die Einsamkeit seines Kampfes: Batman braucht keine Kameraden, er kämpft stets alleine; er ist Herrscher, nicht Befehlsempfänger.

Vielleicht liegt nicht zuletzt in dieser soldatischen Subjektposition, wie sie in der Hochhausszene zum Ausdruck kommt, der Grund dafür,

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

warum der Superheld Batman vor allem ein männliches Publikum anzieht.[29] Batman erfüllt nicht nur den autoritären Wunsch nach einem starken Souverän, sondern auch den *Wunsch nach Soldat-Werden*: nach Kampf, körperlicher Konfrontation und dem damit verbundenen Triumphgefühl; nach der Allmacht, ungestraft verletzen zu dürfen. Zwar folgt Batman im Gegensatz zu den echten Soldaten einem strikten Tötungsverbot; das hindert ihn gleichwohl nicht daran, alle anderen Formen körperlicher Gewaltanwendung geradezu exzessiv auszuleben, wenn er seine Gegner brutal zusammenschlägt oder mit seinem hochgerüsteten Batmobil gleich zu Beginn des Films ganze Autos in die Luft jagt. Womöglich muss sein Tötungsverbot darum eher als Entstellungsmaßnahme gedeutet werden, welche die Mitgenießbarkeit des Helden erhöhen soll, indem es den eigentlichen Wunschgehalt verschleiert oder zumindest abschwächt.

Nicht erst seit Nolans Filmen ist Batman ein militärisch hochgerüsteter Supersoldat. Seit jeher macht der Technik- und Waffenfetischismus einen Hauptcharakterzug der Figur aus.[30] Batmans liebstes Hobby sind seine »tools and toys of war« (Toh 2010: 136), die der Multimilliardär in der Forschungsabteilung von Wayne Enterprises eigens für sich produzieren lässt. Nicht selten entstammen sie inoffiziellen Prototypen aus staatlichen Rüstungsaufträgen (vgl. Abb. 26): »In *Batman Begins*, both the Batsuit and Batmobile are military prototypes that emerge from the Applied Sciences division of Wayne Enterprises.« (Ebd.: 128)

29 Zur Zusammensetzung des Publikums vgl. Parsons (1991: 78–80) sowie Bacon-Smith/Yarbrough (1991: 92–96).

30 Zu Batmans Technikfetischismus vgl. Toh (2010) und Bordoloi (2012: 96). In den frühen Comic-Heften beschränkt er sich noch auf vergleichsweise unauffällige *low budget gadgets*, steigert sich im Verlauf der Erzählungen aber kontinuierlich. Auf dem Titelbild der allerersten Story (vgl. Abb. 13) greift er seine Gegner an, indem er sich an einem Seil – dem später so genannten ›bat-rope‹ – durch die Luft schwingt. Zwei Ausgaben später wird der ›utility belt‹ eingeführt, ein Waffengürtel, der kleine Ampullen mit »choking gas« (Detective Comics 29, 1939: 23) aufbewahrt. Das übernächste Heft stellt den »Baterang« (Detective Comics 31, 1939: 42; später als ›Batarang‹) vor, eine Weiterentwicklung des australischen Bumerangs, sowie das bereits recht aufwendig konstruierte »Batgyro« (ebd.), einen Gyrokopter als Fluggerät. Der größte Stolz des schwerreichen Superhelden aber sind standesgemäß die schnellen Autos – noch lange, bevor sie in Gestalt des ›Batmobils‹ (ab Detective Comics 48, 1941) zu einem feststehenden Attribut des Dunklen Ritters aufsteigen. »Towards the Jones home drives the Batman in his specially built high-powered auto«, schwärmt bereits die vierte Batman-Story in einer Bildüberschrift (Detective Comics 30, 1939: 30) von der Leistungskraft seines damals noch rot lackierten Gefährts.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 26: Militärischer Prototyp des ›Batmobils‹. BATMAN BEGINS *(2005). 0:57.*

Im wahrsten Sinne des Wortes sind seine Spielzeuge ein »Mißbrauch von Heeresgerät«, wie die berühmte Formulierung bei Friedrich Kittler (1986: 149) lautet, dort auf die Produkte der Unterhaltungsindustrie bezogen. Einem Parasiten gleich partizipiert Batman an den technischen Innovationen des ›militärisch-industriellen Komplexes‹, doch streift sein Heeresgerät, anders als die gewöhnlichen Unterhaltungstechniken, den militärischen Charakter nie ab. Die Spielzeuge bleiben tödliche Waffen.

Batmans ausgeprägtes »consumer desire« (Toh 2010: 127) weckt auch das Begehren des Zuschauers. Nicht nur Batman, dieser »grim master of machines« (Lewis 2009), sondern auch der Zuschauer berauscht sich an der technischen Überlegenheit von Batmans futuristisch anmutenden Superwaffen. Die Innovationen der Forschungsabteilung, narrativ und visuell eingeführt in den Gesprächen mit Batmans Chefingenieur Lucius Fox, sollen uns in antizipierende Vorfreude versetzen: ›Wir sehen uns wieder‹, versprechen diese Produktpräsentationen, darin den Einführungen der Geheimagenten-Gadgets durch die Figur Q in den James-Bond-Filmen verwandt (vgl. Hennig 2010: 106).

Obgleich Batmans Superwaffen zumeist nur innerhalb des filmischen Universums existieren, weisen sie zugleich über den Rahmen dieses Universums hinaus, indem sie auf das filmexterne, kulturelle Wissen des Publikums Bezug nehmen. Der Zuschauer nämlich weiß – obwohl er es ›offiziell‹ gar nicht wissen kann –, dass jedes einzelne dieser Gadgets, nachdem es einmal vorgestellt wurde, im Verlauf des Films wiederkehren und zum Einsatz kommen wird. Dafür bürgt allein schon das bekannte Tschechow'sche Dramengesetz:

> »One must never place a loaded rifle on the stage if it isn't going to go off. It's wrong to make promises you don't mean to keep.« (Tschechow, zit. n. Goldberg 1976: 163)

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jedes eingeführte Objekt ist also ein Versprechen; es weckt das Begehren, das eingeführte Objekt tatsächlich in Aktion zu sehen. Der Zuschauer *wünscht* sich den Einsatz der Kriegstechnik, ganz so wie er sich im Theater den Gebrauch des Gewehres wünscht, sobald er es auf der Bühne sieht.

Auf diese Weise gelingt es dem Film, den Zuschauer in eine Position des Begehrens zu locken, die er außerhalb des Kinos vielleicht nie – zumindest nicht *bewusst* – betreten würde. Batmans Kriegsspielzeuge wecken das »desire to see them engaged in action« (Toh 2010: 127), sie entzünden eine perverse Lust am Krieg, einen Wunsch nach Waffengewalt, lauten Explosionen, nach Zerstörung der innerfilmischen Welt. Auch darin liegt, das hatte sich am Plakat bereits angedeutet, einer der Wünsche, die der Film uns – ganz im Sinne der Spieltheorie der Kultur (vgl. 2.3.2) – zu erfüllen verspricht. »Some men just want to watch the world burn« (0:55), mutmaßt Batmans Butler Alfred an einer Stelle über den Joker, aber die Beschreibung trifft mindestens ebenso sehr auf die Zuschauer zu. Auch wir möchten die Welt brennen sehen, und genießen den Augenblick, in dem sie in Flammen aufgeht: »[M]uch pleasure is derived from watching Batman's gadgets in action« (Toh 2010: 128).

4.2.3 Der Joker verbrennt das Geld: Der anarchische Traumwunsch des Films

Batman und seine Zuschauer sind vereint im Wunsch, die Welt in Flammen zu sehen. Der wahre Zerstörer des Films aber ist der Joker; auf ihn war ja die Aussage, manche Menschen wollten die Welt in Flammen sehen, ursprünglich gemünzt. Und auch der Joker besitzt eine ansehnliche Sammlung von ›war tools‹, obgleich sein Spielzeuggeschmack markant von jenem des Multimilliardärs abweicht. Während Batman mit überästhetisierten Designerspielzeugen in dezent mattschwarzer Einheitsausführung spielt, wählt der Joker, ein »guy of simple taste« (1:42), die Waffen der Straße und der Popkultur, grellbunt und laut wie er selbst (vgl. Abb. 27–29). Eine Szene zeigt ihn mit einer Bazooka (vgl. 1:16), einer über den Schultern getragenen Panzerbüchse, die kleine Explosivraketen abfeuert und am ehesten zu einem raubeinigen, bildungsfernen Underdog wie *Rambo* passen würde.[31] Eine andere Szene offenbart die umfangreiche Messersammlung, die er mit sich herumträgt – auch dies die Waffen der Underdogs aus den Armenvierteln. Und tatsächlich ist der Joker ein Underdog; selbst noch die Mafia, ihrerseits eher am unteren

31 Vgl. First Blood (USA 1982, Regie: Ted Kotchef) mit Silvester Stallone in der Rolle des John Rambo, eines Vietnam-Veteranen, der nach seiner Rückkehr aus dem Vietnamkrieg zum Outlaw wird.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 27, links: Panel aus Batman 1 (1940: 142). *Zeichnung: Bob Kane, Text: Bill Finger.*
Abb. 28, Mitte: Cesar Romero als Joker in Batman (1966). 0:17.
Abb. 29, rechts: Heath Ledger als Joker in The Dark Knight (2008). 1:24.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ende der Sozialleiter angesiedelt, behandelt ihn wie einen Aussätzigen und beschimpft ihn als »freak« (0:24, 1:43).

Batman und sein Gegenspieler sind so unterschiedlich wie Tag und Nacht. Wenn Batman das oberste Ende der gesellschaftlichen Hierarchie einnimmt, dann der Joker das unterste; wenn Batman als regulärer Soldat agiert, dann der Joker als irregulärer ›Partisan‹[32]; wenn Batman die Staatsgewalt vertritt, ist der Joker ein Terrorist. Und wenn Batman trotz der Gewalt, die er ausübt, von Regeln geleitet ist, so agiert der Joker regellos: »You got rules«, sagt einer der Protagonisten zu Batman. »The Joker, he's got no rules.« (1:06) Gleichzeitig sind die beiden Figuren aber mehr als nur antagonistische Feinde; sie sind *feindliche Brüder*, die sich gerade in ihrem Antagonismus aufeinander beziehen.[33] Batman und der Joker gehören zusammen wie komplementäre, symmetrische Hälften. Zwei heroischen Duellanten gleich sind sie einander ebenbürtig, wie ihnen kein anderer Akteur je ebenbürtig ist; gemeinsam und exklusiv bewohnen sie die ›Anderwelt‹ der Superhelden und Superschurken, zu der niemand sonst Zugang hat.

Und doch ist es eine tiefe »philosophische Differenz« (Hennig 2010: 107), welche die beiden Figuren voneinander trennt: der Unterschied zwischen Recht und Unrecht, Moralität und Amoralität, zwischen Liebe zur Gesellschaft und Hass auf die Welt. Auch Batman genießt zwar die Gewalt, die er ausübt – jedoch nur, solange sie einem guten Zweck dient, im Regelfall maßvoll bleibt und ausschließlich Schuldige trifft. Der Joker dagegen genießt die von ihm verübte Gewalt ganz um ihrer selbst willen und schreckt dabei auch vor der Ermordung Unschuldiger nicht zurück. Im Verlauf des Films tötet er mindestens vierzehn Menschen direkt durch eigene Hand oder durch seine Handlanger. Fast immer zelebriert er sein Töten dabei und empfindet sichtbare Lust am Quälen und Beherrschen seiner Opfer.[34] Seine Gewalt ist nicht maßvoll,

32 Zur politischen Figur des Partisanen vgl. die Charakterisierung bei Carl Schmitt (1963).

33 Vor allem der Joker weiß um diese Verbindung, während Batman sie verleugnet, um sich von seinem verhassten Gegenspieler abzugrenzen: »You're garbage who kills for money« (1:28), wirft er dem Joker in der ›Verhörszene‹ vor. Dessen Antwort betont einerseits zu Recht die Gemeinsamkeit der beiden Figuren, deutet andererseits aber auch den tiefen Hass des Jokers auf die Gesellschaft an, der ihn von Batman unterscheidet: »Don't talk like one of them. You're not! Even if you'd like to be. To them, you're just a freak ... like me. They need you right now, but when they don't ... they'll cast you out like a leper.« (1:28).

34 Martin Stiglegger (2008) hat für diesen Figurentypus des »allmächtigen Gewalttäters« den Begriff des »dunklen Souveräns« geprägt und die moralische »Selbstermächtigung« (ebd.: 271) als ihren Faszinationskern ausgemacht; die Formulierung bringt ein weiteres Mal die spiegelbildliche

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sondern exzessiv. Er ist eine ›Figur des entgrenzten Bösen‹, wie Sabrina Eisele (2016) in ihrer Studie zu solchen Figuren unter anderem am Beispiel des Jokers herausarbeitet.[35]

Der Name des Jokers verweist auf einen Spaßmacher, der sein Handeln als ›joke‹ begreift. Er ist ein Scherzbold, dem nichts heilig ist. Im Comic *The Killing Joke* (Moore 1988) wird er als erfolgloser Berufskomiker eingeführt, der sich dem Verbrechen zuwendet, um über die Runden zu kommen, im Verlauf der Geschichte jedoch dem Wahnsinn verfällt, nachdem er eine Reihe äußerst schmerzhafter Traumata erlitten hat.[36] Als gleichnamige Spielkarte, die er im Film wie eine Art Visitenkarte benutzt, bringt sein Name zugleich eine triumphale Größenphantasie zum Ausdruck, die ebenfalls zu seinem Wesen passt: Der Joker sticht alle anderen Karten aus, er behält gegenüber jedem Gegner die Oberhand.[37] Nur darauf nämlich zielen die unzähligen Verbrechen ab, die er im Laufe des Films begeht. Der Joker will gewinnen, triumphieren, seine Macht genießen; davon abgesehen verfolgt er keine längerfristigen Ziele. Sein Handeln sei planlos, betont er gegenüber Harvey Dent:

> »Do I really look like a guy with a plan? You know what I am? I'm a dog chasing cars. I wouldn't know what to do with one if I caught it! You know, I just do things. The mob has plans, the cops have plans, Gordon's got plans. You know, they're schemers. Schemers trying to control their little worlds. I'm not a schemer. I try to show the schemers how pathetic their attempts to control things really are.« (1:48)

Komplementarität zum ›hellen‹, gleichwohl ebenfalls mit Dunkeltönen versehenen Souverän Batman zum Ausdruck.

35 Eisele macht vier »Merkmale entgrenzter Figuren« (2016: 64–90) aus: den Status einer »Zwischenfigur in einer bestehenden antagonistischen Konfliktstruktur« (ebd.: 65–72) bzw. einer »Figur des Dritten« (ebd.: 69 f.); den »Gestus der Selbstermächtigung« (ebd.: 72–75); das Fehlen einer »motivierende[n] Vorgeschichte« (ebd.: 76–86); und schließlich den Aspekt der »Entgrenzung« (ebd.: 86–90) selbst, den sie mit Georges Bataille und Michel Foucault als moralische »Transgression« (ebd.: 87 f.) beschreibt.

36 Zu diesen Traumata zählen u.a. berufliche Demütigungen, der plötzliche Verlust seiner schwangeren Frau durch einen Unfall sowie die Entstellung bzw. Verätzung seines Gesichts durch chemisch verseuchte Abwässer (vgl. Moore 1988; zur Gesichtsentstellung erstmals Detective Comics 168, 1951). Auch The Dark Knight beschreibt den Joker als traumatisierte Figur, obgleich er die Ursache des Traumas offen lässt. Über die Entstellungen seines Gesichts erzählt der Joker im Film gleich mehrere, widersprüchliche Geschichten, denen jedoch allesamt gemeinsam ist, dass sie um einen traumatischen Kern kreisen.

37 Für eine ausführlichere Charakterisierung der Spielkarte im Kontext von The Dark Knight vgl. Eisele (2016: 202 f.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Joker, so beschreibt er selbst sich jedenfalls, lebt ganz und gar im und für den Moment. Wenn er trotz allem nicht völlig planlos handelt, dann nur, um die bereits bestehenden Pläne anderer zu durchkreuzen und sie in ihr Gegenteil zu verkehren; und selbst dann ist er jederzeit bereit, seine Strategie aufzugeben und durch eine andere zu ersetzen (vgl. z. B. 1:44). Sein Handeln ist reaktiv, spontan, automatisch wie das eines ›Hundes, der Autos verfolgt‹; er ist wild, ungezügelt und naturhaft wie ein blutrünstiges Tier. Nicht im sexuellen, wohl aber im Sinne der Aggressions- und Triumphlust repräsentiert der Joker den Inbegriff des entfesselten Lustprinzips. So erscheint er auch in diesem Sinne als Antipode Batmans, der als parastaatlicher Souverän das Realitätsprinzip der Gesellschaft vertritt.

Randolph Lewis erkennt im Joker des Films sogar eine »fantasy of rupture and revolution« (Lewis 2009). Der Joker ist ein »rupture artist«, der »in the spirit of Bakhtin's medieval carnival [...] wants to reverse the normal order of things«[38] (ebd.). Als »raw political force« (ebd.) lebt er im Außen der gesellschaftlichen Ordnung, die er aktiv bekämpft. Sein Ziel sind die »core institutions« (ebd.) der Gesellschaft: Zum Auftakt des Films überfällt er eine Bank, später tötet er eine Richterin und mehrere Polizisten; auch den Staatsanwalt und Hoffnungsträger Harvey Dent entführt er und zieht ihn am Ende gar auf seine Seite.

Stärker als in jeder anderen Batman-Erzählung weist der Joker in The Dark Knight Ähnlichkeiten zum realgeschichtlichen Terrorismus auf. Seine Videobotschaften sind an die Entführungs- und Hinrichtungsvideos islamistischer Terrorgruppen angelehnt; mit einem Sprengstoffgürtel unter dem Mantel inszeniert er sich in einer Szene als potentieller Selbstmordattentäter; und auch die Sprengung eines Krankenhauses lässt sich als visuelle Anspielung auf die Terroranschläge vom 11. September deuten. Tatsächlich agiert der Joker terroristisch im stärksten Sinne des Wortes. Er verstößt gegen die Rechtsordnung nicht, wie ein gewöhnlicher Verbrecher quasi im Vorbeigehen das Gesetz verletzt, um an sein Ziel zu gelangen; vielmehr bekämpft er die Rechtsordnung als solche.

Im Unterschied zu den ›Normalverbrechern‹ der Mafia interessiert sich der Joker darum nicht für Geld und persönliche Bereicherung. »It's not about money«, versichert er, bevor er einen Geldhaufen im Wert von mehreren Milliarden Dollar in Brand steckt, »it's about sending a message: Everything burns.« (1:43–1:44) Auch in keinem anderen Sinne geht es dem Joker um seinen Vorteil. Gelegentlich drückt er seinen Feinden sogar geladene Schusswaffen in die Hand und gibt auf diese Weise sein

38 Zu Michail Bachtins Beschreibung des mittelalterlichen Karnevals als »umgestülpte Welt«, die in Lewis' Zitat angesprochen wird, vgl. Bachtin (1965; hier: 48).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schicksal aus der Hand.[39] Worum es ihm geht, ist der *Nachteil*, den er anderen zufügt: Er verbreitet Angst und Schrecken um ihrer selbst willen. Eben dadurch wirkt sein Handeln so terroristisch, denn es zerstört jedwede Erwartungssicherheit und erschüttert so die Grundlagen des gesellschaftlichen Zusammenlebens.[40] Explizit zielen seine Terroranschläge darauf, die Gesellschaft ins Chaos zu stürzen. So bezeichnet er sich an einer zentralen Stelle des Films im Dialog mit Harvey Dent als ›Agenten des Chaos‹ und der ›Anarchie‹:

> »Introduce a little anarchy. Upset the established order and everything becomes chaos. I'm an agent of chaos.« (1:50)

Es ist vor diesem Hintergrund kein Zufall, dass The Dark Knight gerade mit einer Attacke auf das Privateigentum beginnt, also auf die fundamentalste Ordnungsinstitution der bürgerlichen Gesellschaft überhaupt. In der Mitte des Films geht der Joker aber noch einen Schritt weiter: Er verbrennt einen gigantischen Geldhaufen. Das ist die radikalste Attacke auf das Privateigentum, weil sie nicht nur den Eigentümer trifft, sondern die Institution des Geldes als solche. Der Joker hat das Geld aus seinem Banküberfall nicht etwa geraubt, um es sich anzueignen, wie man es den Panzerknackern aus Entenhausen, die es auf den Inhalt von Dagobert Ducks Geldspeicher abgesehen haben, einst noch kritisch vorhalten konnte (vgl. Gans 1970: 35–37). Der Joker zerstört das Geld für jedermann, also auch für sich selbst. Es ist sein eigenes Geld, das er verbrennt, nicht etwa das Geld anderer – ein aus ökonomischer Sicht denkbar irrationaler, geradezu *antiökonomischer* Akt.

Die ›Geldverbrennungsszene‹ (Abb. 30–32) ist eine der Schlüsselszenen für das Verständnis des Jokers und seiner Faszinationswirkung auf den Zuschauer. Eingebettet ist sie in ein Tauschgeschäft, das er kurz zuvor mit den Mafia-Bossen abgeschlossen hatte. Einerseits, so lautete sein Angebot, würde er ihnen helfen, den lästigen Batman aus dem Weg zu räumen; andererseits würde er das Geldvermögen der Mafia wiederbeschaffen, dass einer ihrer ›Geldwäscher‹ unterschlagen hatte. Als Gegenleistung forderte er die Hälfte des wiederbeschafften, mehrere Milliarden Dollar umfassenden Vermögens. Nachdem es ihm gelungen ist, seinen Teil der Vereinbarung zu erfüllen, Batman (scheinbar) aus dem Weg zu räumen und das Geld wiederzubeschaffen, türmt er

39 So gegenüber Harvey Dent im Krankenhaus (vgl. 1:50); ähnlich gegenüber Batman, dessen Gewalt er regelrecht *herbeizusehnen* scheint (vgl. 1:21–1:22).

40 Vgl hierzu auch Kothenschulte (2008): »Seine Mission ist die Anarchie. Seine Raubzüge in der finstersten Version von Gotham City, die es jemals auf der Leinwand gab, dienen nicht der Bereicherung des Bösewichts. Seine Botschaft ist die Verunsicherung.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 30–32: Die ›Geldverbrennungsszene‹. THE DARK KNIGHT (2008). 1:42–1:44.

das Mafia-Vermögen zu einer meterhohen Pyramide auf. Oben auf deren Spitze sitzt der gefesselte Geldwäscher, ein chinesischer Unternehmer; unten rechts sehen wir einen Gangster der Mafia, unten links den Joker und einige seiner Helfer.

Auffällig an der Szene ist zunächst die Choreographie des Ablaufs. Zuerst erklimmt der Joker den riesigen Geldhaufen und stellt sich mit triumphal ausgebreiteten Armen auf ihre Spitze, während er das Gesicht des gefesselten Unternehmers verächtlich zur Seite drückt (Abb. 30); anschließend rutscht er den Haufen herab (Abb. 31); nachdem er

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unten angekommen ist, bewirft er den gefesselten Buchhalter mit Geldbündeln; dann erst lässt er den Haufen – bzw. ›seine Hälfte‹, wie er betont – mit Benzin überschütten und setzt ihn mit der brennenden Zigarre aus dem Mund des Mafia-Gangsters in Brand (Abb. 32). Es dürfte nicht allzu gewagt sein, in dieser Choreographie mit ihrem Wechselspiel zwischen oben und unten eine bildliche, genauer gesagt eine *politische Metapher* zu erkennen: Der Joker kommt ›von unten‹, und obwohl er die Möglichkeit besitzt, die ›Geldspitze‹ der gesellschaftlichen Hierarchie zu erklimmen, verweilt er nur kurz auf dieser Spitze, um seinen Triumph zu zelebrieren, bevor er sich umgehend wieder nach unten begibt. Der Joker bleibt seiner proletarischen Herkunft treu; er verschmäht den sozialen Aufstieg ebenso, wie er all jene verachtet, die ihn bereits hinter sich haben. Die Intensität seines Hasses für die Oberen der Gesellschaft symbolisieren die Geldbündel, die er von unten aus verächtlich gegen den gefesselten ›Finanzbürokraten‹ schleudert.

Vielleicht steckt im Bild des riesigen Geldhaufens zudem noch eine weitere Bedeutungsfacette. Der Joker besteigt den riesigen Geldhaufen, wie man einen Berg oder eine Pyramide besteigt; er bezwingt ihn regelrecht. Man muss nicht erst die philosophisch naheliegende Assoziation zum Begriff des ›Erhabenen‹ bemühen, um in diesem gigantisch-kolossalen, ›schlechthin großen‹ Geldhaufen ein Symbol der Übermacht des Geldes über den Einzelnen im gesellschaftlichen Leben zu erkennen.[41] Der riesige Geldhaufen lässt sich als Sinnbild lesen für die von Simmel, aber auch von Marx und Lukács beschriebene Tragödie der Kultur, deren Produkte ihren Schöpfern – hier im wahrsten Sinne des Wortes – über den Kopf wachsen (vgl. 2.1.2). Denn wie kaum eine andere Institution fordert das Geld unsere bedingungslose Unterwerfung: Leben in kapitalistischen Gesellschaften heißt Leben mit Geld, von Geld, für Geld. Im Sinne dieser Unterwerfung des Einzelnen unter die Institution ist das Geld unendlich größer als der Einzelne; und so klein, wie der Mensch gegenüber der gesellschaftlichen Übermacht des Geldes erscheint, so klein erscheint er auch gegenüber dem Geldhaufen im Bild, der ihn um ein Vielfaches überragt und bereits vom bloßen Zahlenwert her die menschliche

41 Vgl. hierzu die Passage über das Erhabene in Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790: § 25): »Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist. [...] Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist. [...] Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.« Als Beispiel dafür nennt Kant u.a. die ägyptischen Pyramiden (vgl. § 26), aber auch »[k]ühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses etc.« (§ 28).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vorstellungskraft sprengt. Der Joker aber wagt es, Hand an diesen Koloss zu legen: Er besteigt, bezwingt und zerstört den gigantischen Berg an kultureller Übermacht. Die Geldverbrennungsszene ist die metaphorische Darstellung einer *Zerstörung von Kultur* – und fügt ihr gleich zwei visuelle, nur bildmögliche Pointen hinzu.

Die erste dieser nur bildmöglichen Pointen bezieht sich auf die ikonische Differenz des Bildes. Vergleicht man den brennenden Geldhaufen (Abb. 32) mit dem Plakatbild (Abb. 16), so zeigt sich eine gewisse Strukturanalogie zwischen den beiden Bildern. Hier wie dort steht eine menschliche Figur im Vordergrund vor einem großen Objekt im Hintergrund, das sie überragt. Beim Plakatbild ließ sich an dieser Stelle ein Oszillieren der ikonischen Differenz beobachten, in deren Zuge das Hochhaus im Hintergrund mindestens ebenso sehr den Blick auf sich gezogen hatte wie die Figur des Superhelden im Vordergrund. In der Geldverbrennungsszene ist die ikonische Differenz auf ähnliche Weise organisiert; hier ist es der Geldhaufen im Hintergrund, der unseren Blick auf sich zieht. Er hat selbst die Ausmaße eines Gebäudes, und wie beim Hochhaus auf dem Plakat sind es auch hier die Flammen, die unseren Blick anziehen.

Dennoch fällt, darin liegt die zweite Pointe, ein wichtiger Unterschied zwischen dem Plakatbild und der Geldverbrennungsszene ins Auge. Während die Flammen auf der Hochhausfassade zu einer klar umrissenen, streng symmetrischen Fledermausgestalt geformt waren und auch das Hochhaus selbst mit seinen geraden Kanten und rechten Winkeln einen klar strukturierten Anblick bot, erscheint der Geldhaufen eher als unförmiges und amorphes Gebilde, das aus den Begrenzungen des Bildes förmlich herausquillt. Die Geldverbrennungsszene ist in dieser Hinsicht geradezu eine Umkehrung der Hochhausszene. Auch die Farbgebung ist invertiert: Das Gelb des Feuers, das auf dem Plakatbild nur einen kleinen Farbtupfer inmitten der blauen Leitfarbe des Plakats gebildet hatte, steigt in der Geldverbrennungsszene selbst zur Leitfarbe auf. In einem ähnlichen Gegensatz stehen die Texturen der jeweils dominanten Farbflächen. Wo das dominante Blau auf dem Plakat gleichmäßig und monochrom war, erscheint das Gelb der Flammen in der Geldverbrennungsszene durch unregelmäßige schwarze Flecken durchlöchert, die der Darstellung einen Eindruck des Schmutzigen verleihen. Das wiederum passt zur allgemeinen Ästhetik des Jokers, der sich ja gerade in seiner unzivilisierten, schmutzigen Art vom kühlen und sauberen High-Tech-Helden Batman unterscheidet. Und es passt zur gedrungenen, leicht gekrümmten, beinahe anti-heroischen Körperhaltung des Jokers, die einen Kontrapunkt zum aufrecht und stramm stehenden Batman des Plakats bildet. Die beiden Szenen sind *Kontrastbilder*, an denen sich der Gegensatz zwischen den feindlichen Figuren sinnbildlich ablesen lässt.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aber Wörter wie ›amorph‹, ›unförmig‹ und ›schmutzig‹ sind im Hinblick auf den brennenden Geldhaufen womöglich noch zu schwach formuliert. Der Geldhaufen ist nicht einfach nur ›schmutzig‹, sondern vielmehr ein geradezu fäkales Ding: Er sieht wie *brennende Scheiße* aus. Der Joker, so scheint es, legt nicht nur Hand an den Koloss der Kultur, er degradiert ihn zugleich auf das niedrigste Objekt, das unsere Kultur überhaupt kennt, indem er das wertvolle Geld in wertlosen Kot verwandelt.[42] Auch auf dieser symbolischen Ebene begeht der Joker also einen radikalen Affront gegen die Kultur und ihr Heiligtum, den »Gott unter den Waren«, wie Marx (1857–1858: 148) das Geld einmal genannt hat. Dass mit dem Geld zugleich der *Unternehmer* und *Geldwäscher* verbrennt, der nach wie vor gefesselt auf der Spitze des Haufens sitzt, auch wenn er längst ins unsichtbare Off des Bildes verbannt wurde, fügt sich nahtlos in die Logik dieses Affronts.

Emotional steht der Zuschauer während der gesamten Szene auf der Seite des Jokers, mit dem er in diesem Moment vielleicht so intensiv sympathisiert wie in keinem anderen Moment des Films. Es stimmt auch und gerade für die Geldverbrennungsszene, was Daniel Kothenschulte (2008) über den Film insgesamt schreibt, dass nämlich »das Chaos in seiner Verkörperung durch Heath Ledger [den Darsteller des Jokers] immer ein Stück weit attraktiver bleibt als alle Ordnung«. Mit dieser Einschätzung steht Kothenschulte keineswegs allein; auch andere Kritiker haben den Bösewicht des Films als derart attraktiv wahrgenommen. Randolph Lewis vergleicht ihn mit dem schillernden Satan aus John Miltons *Paradise Lost* (1667):

> »Just as Milton scholars have complained that the God of *Paradise Lost* was never as compelling as Milton's vision of Satan, *The Dark Knight* suffers the same fate. Grimfaced Batman is a snooze compared to the wildhaired Joker […]. Not surprisingly, we miss the Joker when he is not onscreen: he is so terrifyingly alive, despite (because of?) his luridly theatrical violence.« (Lewis 2009)

Nicht zuletzt die Dialogzeilen der Geldverbrennungsszene stützen diese Lesart des Jokers als einer positiven Identifikationsfigur. Denn die Vernichtung des Geldes geht mit einem verbalen und moralischen Triumph des Jokers einher. »All you care about is money« (1:43), attestiert er dem Mafiosi abfällig, bevor er ihm die Zigarre – ein symbolisches Attribut der geldbesitzenden Klasse – aus dem Mund nimmt und sie in den mit

42 Vgl. in diesem Zusammenhang Freuds These von der *psychischen Äquivalenz von Geld und Kot*, die er an zahlreichen Beispielen aus Mythos, Märchen und Folklore belegt: Geld und Kot gehören zusammen und sind durch eine Assoziationskette miteinander verbunden – der Goldesel scheißt Gold, das Gold des Teufels aber verwandelt sich nach einer Weile zu Kot (vgl.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Benzin getränkten Geldhaufen wirft. »This city deserves a better class of criminal« (1:43), lautet im Kontrast zu der auf Geldvermehrung ausgerichteten Normalkriminalität der Mafia sein Programm.

Die Geldverbrennungsszene ist der moralische Sieg des Jokers, sie markiert den Augenblick seiner größten und im weiteren Verlauf des Films nie wieder erreichten Machtfülle. »This is *my* city« (1:39), proklamiert er siegestrunken vor dem brennenden Geldhaufen im Hintergrund. Woraus speist sich dieser moralische Sieg? Ein ungeschriebenes Gesetz des Hollywoodfilms – vielleicht des gesellschaftlichen Imaginären überhaupt – lautet, dass die Güte des guten Menschen sich gerade darin beweist, dass er sich für Geld nicht interessiert. Stets sind es die Bösen, die dem Geld hinterher laufen, während die Guten aus Altruismus, Liebe oder wenigstens Pflichtgefühl agieren. Wo immer sie mit Geld konfrontiert werden, besteht ihre entscheidende Prüfung darin, tugendhaft seiner Verlockung zu widerstehen. Der Joker besteht diese Prüfung, indem er sich über das Prinzip der Geldvermehrung erhebt und es lächerlich macht.

Zugleich erhebt er sich mit seiner Verachtung des Geldes über uns, die Zuschauer, die der verlockenden Aussicht auf ein Milliardenvermögen zweifellos nachgegeben hätten. Denn das ungeschriebene Hollywoodgesetz von der tugendhaften Indifferenz gegenüber dem Geld ist keine Widerspiegelung der gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern maximal kontrafaktisch; in Wirklichkeit interessiert sich die überwiegende Mehrheit der Gesellschaftsmitglieder geradezu obsessiv für Geld. Wir erwarten von unseren Filmhelden eine antiökonomische Tugendhaftigkeit, die wir selbst nicht zu leben imstande sind, obwohl wir sie – das zeigt die Existenz des filmischen Gesetzes zweifelsfrei an – als moralische Norm zumindest *unbewusst* durchaus anerkennen. Insofern ist der Joker – »the one man in the film that stands outside of capitalism« (Lewis 2009) – gerade in seiner radikalen Opposition gegen die kulturelle Ordnung die Wiederkehr einer gesellschaftlich ausgeschlossenen, insgeheim aber begehrten Möglichkeit.

> »Perverse as he is, the Joker offers relief from our quivering life in ›Blubberland,‹ the depressingly soft and unsatisfying experience sold to us under the guise of the ›good life.‹ […] [T]he Joker is not just a devil but also a postmodern messiah who inveighs against the discreetly authoritarian order of late consumer capitalism in which brands and regulations have eclipsed the soul. It is a world that even Batman has grown reluctant to defend; the Joker, on the other hand, offers crazed salvation in a future shorn of dull certainties.« (Ebd.)

Freud 1908a: 28). Allgemein zur *Psychoanalyse des Geldes* vgl. Bornemann (1973); zur *Psychoanalyse des Feuers* auch Bachelard (1949).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit seiner anarchistischen Revolte gegen die Zentralinstanzen der kapitalistischen Kultur bietet uns der Joker »relief« und »salvation« gegenüber einer durch die mechanisierten Regelkreisläufe aus Arbeit und Konsum bestimmten Welt. Er verschafft uns, so könnte man im Modell des Kulturmechanismus formulieren, Entlastung von der als ›dumpfe Sicherheit‹ empfundenen Entlastung der Kultur; er re-injiziert – wie schon Batmans ›war tools‹ – die ausgeschlossenen Möglichkeiten des Chaos und des Abenteuers in eine müde gewordene Welt. Die Resonanz, die er in seinen Zuschauern auslöst, lässt sich als Anzeichen für diese Müdigkeit interpretieren: Die Geldverbrennungsszene aktiviert und artikuliert unser tief sitzendes *Unbehagen in der Geldkultur*. Aber sie leistet noch mehr, indem sie uns eine lustvolle Antwort auf dieses Unbehagen präsentiert und die verhasste Kultur in einer nur bildmöglichen Pointe zu einem lichterloh brennenden Kothaufen degradiert – zur Freude des Zuschauers, der es blasphemisch genießt, seinen eigenen Götzen in Flammen zu sehen.

4.2.4 Brüderliche Massen: Der utopische Traumwunsch des Films

Der Joker ist ein antigesellschaftlicher Rebell, der uns gerade durch seinen Radikalismus für sich einnimmt. Aber er ist und bleibt eine Figur des Bösen mit niederträchtigen, menschenverachtenden Zügen. Er strebt nach einer Welt, in der die Zerstörung zum allgemeinen Prinzip geworden ist; er sucht die rücksichtslose Emanzipation des Chaos und der Unvernunft, er will die allumfassend ›umgestülpte Welt‹: eine Anarchie ohne Ordnung, Herrschaft und Souveränität; eine Gesellschaft ohne Gesellschaftsvertrag und damit des Krieges aller gegen alle. Auf seine eigene, durchaus rationale, vor allem aber nihilistische Weise hängt er dem pessimistischen Menschenbild Thomas Hobbes' an, wie er im Dialog mit Batman ausführt:

> »You see, their morals, their code ... it's a bad joke. Dropped at the first sign of trouble. They're only as good as the world allows them to be. I'll show you. When the chips are down these, uh, these civilized people, they'll eat each other.« (1:28)

Was der Joker mit diesem »I'll show you« ankündigt, führt im weiteren Verlauf zum dramaturgischen Höhepunkt des Films, der ›Schiffsszene‹. Um Batman von seiner Weltsicht zu überzeugen, inszeniert er im letzten Drittel des Films eine Art Wette auf die angebliche Niedertracht der Menschen – ein groß angelegtes »social experiment« (2:01), das zugleich als »battle for Gotham's soul« (2:14) fungiert und über die Zukunft des Gemeinwesens entscheiden soll. In gewissen Zügen ähnelt

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dieses ›Sozialexperiment‹ dem klassischen ›Gefangenendilemma‹ (vgl. Kollock 1988), bei dem zwei Personen entscheiden müssen, ob sie sich der jeweils anderen Person gegenüber kooperativ verhalten sollen, ohne zu wissen, wie die andere sich verhält. Es weist aber auch Ähnlichkeiten zum ›Milgram-Experiment‹ (vgl. Milgram 1974) auf, in welchem die Versuchspersonen entscheiden müssen, ob sie auf Befehl einer Autorität anderen Menschen Leid zufügen oder ob sie den Befehl verweigern.

Vorbereitet und eingeleitet wird das Experiment durch eine im Fernsehen ausgestrahlte Videobotschaft des Jokers, die sich direkt an die Bevölkerung Gothams richtet (Abb. 33–34). Die Ausstrahlung ist im Schuss-Gegenschuss-Verfahren inszeniert, bei dem die Bilder aus dem Fernsehgerät mit Aufnahmen von Zuschauern in einem Pub abwechseln. So wiederholt der Film auf intradiegetischer Ebene als ›re-entry‹, was er im Wechselspiel mit dem Kinopublikum auf extradiegetischer Ebene ohnehin erzeugt: eine *städtische Sehgemeinschaft*, die sich durch das gemeinsame Sehen von Bildern zu einem Publikum zusammenschließt. Und er führt bereits in dieser Szene die Instanz der *Masse* ein, die im Fortgang der Handlungssequenz den Hauptakteur bilden wird, wenngleich sie hier noch als bloß passive Masse von Fernsehzuschauern erscheint.

Das Entführungsopfer ist der Sprecher einer Nachrichtensendung, den der Joker zwingt, einen vorbereiteten Text in die Kamera zu sprechen. Die Botschaft kündigt weitere Terroranschläge an, vor allem aber soll sie die Bevölkerung noch stärker als bisher in das »game« des Jokers hineinziehen:

> »What does it take to make you people wanna join in? [...] I've gotta get you off the bench and into the game. Come nightfall, this city is mine, and anyone left here plays by my rules.« (1:53)

Diese Ankündigung verbindet sich mit der Androhung weiterer Terroranschläge und der Aufforderung, die Stadt zu verlassen:

> »If you don't wanna be in the game, get out now ... But the bridge-and-tunnel crowd are sure in for a surprise.« (1:53–1:54)

Der letzte Satz dient dazu, die Bevölkerung auf einen bestimmten Fluchtweg zu lenken. Wenn Brücken und Tunnel unsicher sind, bleibt nur die Flucht über das Wasser, das den Innenbereich Gothams von den umliegenden Bezirken abtrennt. So werden Fährschiffe organisiert, um die Bevölkerung vor der drohenden Gefahr in Sicherheit zu bringen und die im Verlauf des Films verhafteten Mafia-Mitglieder dem Einflussbereich des Jokers zu entziehen. Eine erste Gruppe von etwas mehr als fünfhundert Zivilisten wird auf eine Fähre namens »Spirit« verfrachtet, eine ähnliche große Zahl an Häftlingen auf eine zweite, die »Liberty« (vgl. 2:00).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 33: Das Publikum beim Betrachten der Videobotschaft. THE DARK KNIGHT *(2008). 1:54.*
Abb. 34: Die Videobotschaft. THE DARK KNIGHT *(2008). 1:54.*

Gerade mit dem Ausweichen auf die Schiffe aber geht die Stadt dem Joker in die vorbereitete Falle seines ›Sozialexperiments‹. In den Laderäumen der beiden Schiffe sind Bomben deponiert sowie je ein elektronischer Fernzünder, mit dem die Bombe auf dem jeweils *anderen* Schiff zur Explosion gebracht werden kann. Der Joker, der das Geschehen aus einem Versteck in sicherer Distanz beobachtet, besitzt einen dritten Zünder. Die Handlungsanweisungen an die beiden ›Versuchsgruppen‹ werden durch einen über Lautsprecher gesendeten Funkspruch des Jokers übermittelt:

> »Tonight, you're all gonna be a part of a social experiment. ... Through the magic of diesel fuel and ammonium nitrate, I'm ready right now to blow you all sky-high. [...] Each of you has a remote to blow up the other boat. ... At midnight, I blow you all up. If, however, one of you presses the button, I'll let that boat live. So, who's it gonna be? Harvey Dent's most-wanted scumbag collection, or the sweet and innocent civilians? You choose.« (2:01–2:02)

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 35: Frau mit Kind während der Durchsage des Jokers. THE DARK KNIGHT (2008). 2:02.

Die Bühne ist bereitet, das Experiment in Stellung gebracht. Der Ausgang hängt vom Verhalten der auf den Schiffen gefangenen Gruppen ab, denen eine zwanzigminütige Frist gesetzt wird, bevor um Punkt Mitternacht *beide* Sprengsätze gezündet werden. Sobald eine der beiden Besatzungen – die »most-wanted scumbag collection« der Mafia oder die »sweet and innocent cilvilians« – der Forderung nachkäme, hätte der Joker seine Wette gewonnen. Er setzt darauf, dass eine der beiden Gruppen die jeweils andere in die Luft sprengen wird, um das eigene Überleben zu sichern. Sie hätte sich dann von einem Terroristen in einen Massenmord verstricken lassen; aus Notwehr zwar, zugleich aber aus moralischer Schwäche. Denn die moralisch richtige Handlung wäre zweifellos – so legt der Film es jedenfalls nahe –, der Forderung des Jokers sogar um den Preis des eigenen Lebens nicht nachzugeben. Dann wäre es der Joker, der den Mord begehen müsste, während die Menschen auf den Schiffen unschuldig blieben.

Von den vielen Untaten, die der Joker im Verlauf des Films begeht, wiegt diese am schwersten. War er bislang ein ›sympathischer Bösewicht‹, mit dessen triebhaftem Anarchismus sich der Zuschauer zumindest teilweise identifizieren konnte, so beendet die Schiffsszene diese Identifikation. Der Joker wird zur ›ungenießbaren‹ Figur, deren Niederlage wir erwarten und erhoffen. Zu diesem Identifikationswechsel trägt nicht zuletzt die visuelle Inszenierung bei, die sich während der Schiffsszene immer wieder auf die Gesichter der Menschen konzentriert und durch Großaufnahmen eine emotionale Nähe zwischen Figuren und Zuschauer erzeugt. Die verängstigten Blicke der vom Tod bedrohten Menschen – darunter eine Mutter mit Kind (Abb. 35) – verdeutlichen nicht nur den Ernst der Lage, sondern lenken die Emotionen des Zuschauers vom Joker weg in Richtung seiner Opfer. Auf diese Weise wird zugleich der letzte große Auftritt Batmans emotional vorbereitet, dessen Suche nach dem Versteck des Jokers durch eine Parallelmontage in den Handlungsstrang auf den Schiffen eingeschoben wird.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auf den Schiffen entbrennen hitzige Diskussionen darüber, wie mit der Forderung des Jokers umzugehen sei. Während die Führungsoffiziere auf beiden Schiffen jedwede Diskussion über ein Betätigen des Zünders zunächst verweigern, kommt es zu tumultartigen Szenen: Die versammelten Menschen fordern die Entscheidungsmacht über das weitere Vorgehen ein: »Why shouldn't we discuss it?«, fordert einer der Zivilisten, und ein anderer pflichtet ihm bei: »Let's put it to a vote!«, was die umstehenden Menschen mit einem lautstarken »Yes!« unterstützen (2:02). So einigt man sich zumindest auf dem Zivilistenschiff auf die Durchführung einer demokratischen Abstimmung, während die Gefangenen auf dem anderen Schiff durch die Androhung von Waffengewalt ruhiggestellt werden.

Die Abstimmung unter den Zivilisten erfolgt per Stimmzettel in geheimer Wahl. Das Ergebnis bestätigt zunächst das negative Menschenbild des Jokers: 396 Personen stimmen für die Sprengung des anderen Schiffs, 140 sprechen sich dagegen aus (vgl. 2:07). Dennoch wird die Bombe nicht gezündet, weil der Steuermann, der die Abstimmung organisiert, sich weigert, das Abstimmungsergebnis zu vollziehen. Anstatt den Zünder zu betätigen, hält er nachdenklich inne. »We're still here«, antwortet er in einer Großaufnahme (Abb. 36) fünf Minuten vor Ablauf der Frist auf einen drängenden Zuruf aus der Gruppe. »And that means«, so fügt er hinzu, »they haven't killed us yet either.« (2:07) In der Logik des Gefangenendilemmas gesprochen, an welches das Experiment des Jokers angelehnt ist: Der Steuermann geht das Risiko ein und vertraut – angesichts der bereits verstrichenen Zeit nicht völlig blind, aber doch ohne Garantie – auf die Kooperationsbereitschaft der anderen Gruppe. Sollte er sich mit diesem Vertrauen geirrt haben, wäre er indirekt nicht nur für seinen eigenen, sondern für den Tod von mehr als fünfhundert Menschen verantwortlich.

Wie als Bestätigung aller aufkommenden Befürchtungen spitzt sich derweil die Lage auf dem Gefangenen-Schiff zu, dem das Recht auf demokratische Abstimmung verweigert wurde. Einer der Häftlinge löst sich aus der Gruppe der Sitzenden und fordert den Kommandanten des Schiffes zur Herausgabe des Zünders auf (Abb. 37):

> »You don't want to die, but you don't know how to take a life. Give it to me. These men will kill you and take it anyway. [...] Give it to me. You can tell them I took it by force. Give it to me, and I'll do what you should've did [sic!] 10 minutes ago.« (2:10–2:11)

Die massive körperliche Überlegenheit des Mannes, gepaart mit der zahlenmäßigen Übermacht der Häftlinge über die bewachenden Soldaten, verleiht seiner dreifach wiederholten Aufforderung die nötige Autorität. Dabei lässt die visuelle Inszenierung keinen Zweifel an seiner Bereitschaft, die Bombe zu zünden. Seine Darstellung weckt das ikonografische

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 36: Steuermann auf dem Zivilisten-Schiff. THE DARK KNIGHT *(2008). 2:07.*

Klischee des ›Knastbruders‹, auf das neben dem orangefarbenen Häftlingsanzug unter anderem die dunkle Hautfarbe, der muskulöse Körperbau, die zahlreichen Narben und Tätowierungen sowie der einschüchternde Blick hindeuten, dessen bedrohliche Wirkung durch ein leblos schielendes Auge noch zusätzlich verstärkt wird. Doch die geweckte Erwartungshaltung wird enttäuscht: Sobald ihm der Zünder überreicht wird, wirft er ihn überraschend aus dem geöffneten Fenster hinaus und verhindert damit das Zünden der Bombe.

So verlagern sich die Befürchtungen des Zuschauers wieder auf das Schiff mit den »sweet and innocent civilians«. Einer der Zivilisten, der sich besonders lautstark dafür eingesetzt hatte, das andere Schiff zu sprengen, nimmt seinerseits den Zünder an sich. Offenkundig ein gut situiertes Mitglied der Gesellschaft, wohlhabend gekleidet und mit einem Ehering am Finger, rechtfertigt er seine geplante Tat, indem er die Berufsverbrecher auf dem anderen Schiff zu weniger wertvollen Menschen degradiert:

> »No one wants to get their hands dirty. Fine! I'll do it. Those men on that boat? They made their choices. They chose to murder and steal. It doesn't make any sense for us to have to die, too.« (2:10)

Doch auch dieser Inbegriff des konservativen Kleinbürgers, so unbarmherzig er argumentiert, bringt es nicht über sich, die Bombe zu detonieren; im letzten Moment lässt er von seinem Vorhaben ab.

Der Dialog liefert keine Erklärung für den unerwarteten Meinungsumschwung, aber eine Großaufnahme des Gesichts (Abb. 38–40) deutet den inneren Denkprozess immerhin vage an. Im ersten Bild ist sein Blick nach unten auf den Zünder in seiner Hand gerichtet, den er betätigen will (Abb. 38); dann hält er inne, wendet den Blick ins Off des Bildes und wird nachdenklich (Abb. 39); im letzten Bild kehrt sich der Blick nach innen; die Augenbrauen schieben sich sorgenvoll zusammen,

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 37: Häftling auf dem Gefangenen-Schiff. The Dark Knight (2008). 2:10.

die Nasenflügel spannen sich, er presst die Lippen aufeinander (Abb. 40). Wortlos gibt er uns zu verstehen: ›Ich kann es nicht tun.‹

So unzugänglich uns das genaue Innenleben aller drei Akteure letztendlich auch sein mag, so zweifelsfrei steht doch fest, dass es nicht rationale Abwägung und egoistische Nutzenmaximierung im Sinne der Rational-Choice-Theorie waren, die sie angetrieben haben.[43] Jeder von ihnen hätte aus egoistischer (bzw. gruppenegoistischer) Sicht rationaler gehandelt, wäre er das Risiko nicht eingegangen und hätte stattdessen den Zünder betätigt; der Joker hatte ja ausdrücklich angekündigt, beide Schiffe in die Luft zu jagen, falls bis Ablauf der Frist keine Entscheidung gefallen sein sollte.

Sich töten lassen, anstatt selbst zu töten: In allen drei Fällen scheint es eine moralische Hemmung, eine elementare Empfindung von richtig und falsch gewesen zu sein, die den Ausschlag gab. Der Nahblick auf die Gesichter ist ein Blick auf die tief verwurzelte Moralität und Sozialität des Menschen. Gerade in ihrer wortlosen Direktheit sind diese Großaufnahmen der lebendige, anschauliche Beweis dafür, dass der Joker seine Wette verloren hat. Die moralische Zwickmühle, die er mit seinem Sozialexperiment konstruiert hat, ist nicht aufgegangen. Keiner der Menschen auf den Schiffen hat Schuld auf sich geladen, Gotham hat seine große Prüfung bestanden. Entsprechend fasst Batman den Ausgang der Wette gegenüber dem Joker zusammen:

> »What were you trying to prove? That deep down, everyone's as ugly as you? You're alone. […] This city just showed you that it's full of people ready to believe in good.« (2:12–2:14)

43 Zum ökonomisch geprägten Modell menschlichen Handelns als konsequent auf Nutzenmaximierung ausgerichtete ›rationale Wahl‹ vgl. Becker (1976); zum damit verwandten Bild des Menschen als »Homo Oeconomicus« auch Kirchgässner (1991).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 38–40: Mann auf dem Zivilisten-Schiff. THE DARK KNIGHT (2008). 2:12.

So liegt in der Schiffsszene eine tief humanistische, wenn nicht utopische Dimension: Die Menschen sind einander keine Wölfe. Sie fechten den Krieg aller gegen alle auch dann nicht aus, wenn keine äußeren Umstände sie daran hindern oder wenn die Umstände sie gar dazu drängen. Die Schiffsszene ist der moralische Triumph der Menschen über die Amoralität, die der Joker ihnen im Dialog mit Batman unterstellt hatte.

Die Bedeutung dieser Schlüsselszene tritt noch klarer hervor, wenn man sich verdeutlicht, wie stark sie vom Bild abweicht, das der

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hollywoodfilm normalerweise von solchen Situationen zeichnen würde. Die Schiffsszene ist eine *Massenszene*; ihre Akteure sind zu Hunderten auf engstem Raum versammelt. Im Verlauf der Filmhandlung kommen noch einige andere Massenszenen zur Darstellung: ein entfesselter, mordlüsterner Lynchmob im Rahmen einer früheren, kleineren Wette des Jokers, bei der ein Anwalt getötet werden sollte; die ruhige, passive Sehgemeinschaft im Pub bei der Ausstrahlung der Videobotschaft; die aufmüpfige Protestmasse auf den Schiffen, die ihr demokratisches Mitspracherecht einfordert und durch kollektive Akklamation bekräftigt; sowie zuletzt die ruhig sitzende Wartemasse, die sich in ihr Schicksal fügt wie nach der Niederschlagung der Tumulte auf dem Mafia-Schiff bzw. die bürgerliche Abstimmungsmasse, die sich den Prozeduren der demokratischen Auszählung unterwirft, auf dem Zivilisten-Schiff.

In keiner dieser Szenen – außer beim Public Viewing im Pub – handelt es sich jedoch um eine anonyme Masse, in der sich die einzelnen Mitglieder vollkommen verlieren. Jedesmal löst sich eine individuelle Person aus der Menge heraus, um dem Handlungsverlauf einen entscheidenden Dreh zu geben. Nachdem der Lynchmob auf den Straßen erfolglos bleibt, wird ein einzelner Autofahrer gezeigt, der den Mord an dem Anwalt ausführen will und nur im letzten Moment gestoppt werden kann; und auch auf den beiden Schiffen sind es Einzelpersonen, die sich durch ihr individuelles Handeln exponieren und eine Entscheidung treffen, wo die Masse als ganze nicht zu entscheiden imstande ist wie auf dem Mafia-Schiff oder wo sie sich *falsch* entscheidet wie bei der Abstimmung auf dem Zivilisten-Schiff.

Auf den ersten Blick könnte man darum meinen, es sei die klassische Dialektik von Masse und Individuum, die hier in Szene gesetzt wird – der vernünftige Einzelne als Gegensatz zur irrationalen Masse. Aber keine der Massendarstellungen des Films, noch nicht einmal die des Lynchmobs, baut tatsächlich auf diesem Gegensatz auf. Der Zivilist auf dem Schiff, der den Zünder betätigen will, ist selbst ein Teil der Masse und kehrt am Ende wieder in sie zurück; der dunkelhäutige Häftling unterscheidet sich in nichts von seinen Kollegen außer darin, dass er sich von seinem Platz erhebt, während die anderen sitzenbleiben; dasselbe gilt für den zum Mord bereiten Autofahrer, der als Einzelner exakt dieselbe unmoralische Handlung ausführen will wie die Masse als Lynchmob. In jeder dieser Szenen sind die Einzelnen die exemplarischen Stellvertreter einer Masse, der sie selbst angehören. Sie sind nicht singuläre Einzelne wie Batman, der Joker oder Harvey Dent, sondern stehen pars pro toto für die Gesamtheit der Bevölkerung – von den einfachen Bürgern bis hin zu den Kriminellen auf dem Mafia-Schiff. Masse und Individuum bilden keinen Gegensatz, sondern handeln vollkommen kongruent. Das zeigt sich besonders deutlich auf dem Zivilisten-Schiff, wo keine der übrigen Personen für den zögernden Mann einspringt, um die Tat an seiner Stelle

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

umzusetzen. Das Hervortreten der Individuen aus der Masse ist kein Zeichen für eine Differenz, sondern die Form, in der die Masse handelnd in Erscheinung tritt.

Die Schiffsszene inszeniert die Teilhabe des Einzelnen an der Masse nicht als irrationale Verführung, sondern stellt die Masse als moralfähig dar. Darin weichen die Bilder des Films grundlegend vom gängigen Hollywood-Klischee ab. Wo Massen im Mainstream-Kino für gewöhnlich als irrational entfesselte Gewaltmasse gezeigt werden oder als unmündige Verführungsmasse, die sich von zwielichtigen Führern lenken lässt, bietet die Schiffsszene in The Dark Knight das seltene Bild einer sittlichen, vernünftigen und *brüderlichen Masse*. Damit bricht der Film nicht nur mit dem gängigen Menschenbild des Unterhaltungskinos, sondern auch und vor allem mit dem Selbstbild der bürgerlichen Gesellschaft, von dem das Hollywood-Klischee nur eine von vielen Ausdrucksformen darstellt. So bemerkt Christian Borch in seiner Studie zum Bild der Massen im bürgerlichen Denken:

> »From its very inception, the notion of crowds has referred to the dark side of modern society: to something which is intrinsic to the edifice of this social order, and which is associated with all sorts of negative features – and therefore looked upon with terror. Of course, there are notable exceptions of this image, but it is remarkable how seldom crowds are conceived as a *solution* to the challenges of modern society rather than as the embodiment of its immanent dangers.« (Borch 2012: 15)

Seit dem Sturm auf die Bastille in der Französischen Revolution, durch die sie zum ersten Mal in ihrer spezifisch modernen Gestalt die Bühne der Geschichte betraten, erscheinen die Massen in den Beschreibungen ihrer Kritiker als wütender, entfesselter Mob. Sie sind beherrscht von archaischen Leidenschaften, unfähig zu rationalen Urteilen, ergehen sich in gewalttätigen Orgien oder ergießen sich bestenfalls in einer Art von blindem Menschenstrom durch die Straßen der Städte. Gustave Le Bons *Psychologie der Massen* (1895), die sie als instinktgetriebene Herde mit verminderter Intelligenz porträtiert, ist nur die bekannteste, aber bei weitem nicht die einzige dieser bürgerlichen, letztlich von der politischen *Angst* vor den Massen geleiteten Beschreibungen.[44]

Der Film hingegen zeichnet ein anderes Bild der Massen. An die Stelle des pessimistischen ›Standardbildes‹ setzt er die Vision einer von sich aus zur Sittlichkeit fähigen Masse, der eben jene Vernunft zukommt, die

44 Für eine umfassende *Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge* von 1765 bis 1930 vgl. Gamper (2007); daneben Moscovici (1981), Genett (1999), Sloterdjik (2000), Borch (2012) und Jonsson (2013). Auch Freud hatte in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) seinen Anteil

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihr normalerweise abgesprochen wird. Der Film betont die Bedeutung dieser Vision noch eigens, wenn er die Schiffsszene in den Worten des Jokers zum ›battle for Gotham's soul‹ und damit zum handlungsentscheidenden Wendepunkt des Films erhebt. In dieser ›Schlacht um die Seele Gothams‹ sind es tatsächlich die Massen, die dem Joker die entscheidende Niederlage zufügen, indem sie die Ausführung seines unmoralischen Befehls verweigern. Völlig entgegen ihrer üblichen Darstellung, wie Borch sie beschrieben hatte, fungieren die Massen in der Schiffsszene nicht als Problem, sondern vielmehr als *Lösung* des Problems. Sie sind die emanzipatorische, humanistische Antwort auf die Krise einer auseinanderfallenden, von Anomie, chaotischer Gewalt und Terror bedrohten Gesellschaft.

Dem filmischen Stilmittel der Großaufnahme kommt in diesem Bild der imaginären Lösung eine Schlüsselrolle zu. Die Großaufnahmen der menschlichen Antlitze mit ihrer Evokation innerer Gedankenprozesse wahren und bekräftigen die Individualität der Einzelnen; kein Mensch gleicht hier dem anderen. Die Massen weigern sich gewissermaßen, zur irrationalen, anonymen Masse der bürgerlichen Massenpsychologie zu werden. So erweisen sie sich sogar der demokratisch organisierten, durch formale Prozeduren strukturierten Masse überlegen, wie das moralische Scheitern der Abstimmung unter den Zivilisten zeigt. Die Menschen auf den Schiffen benötigen keine Führer und keine Organisation, ja sie benötigen noch nicht einmal die politische Institution der Demokratie. Auch in diesem Sinne handelt The Dark Knight also vom Topos der Anarchie – diesmal jedoch nicht als drohender Verfall des Gemeinwesens oder als sinnlose Zerstörung, sondern als utopische Hoffnung auf eine brüderliche, solidarische Gesellschaft, die auch jenseits politischer Repräsentation und ohne Regierungsgewalt zu sittlichem Handeln fähig ist, ohne katastrophisch auseinanderzufallen.

Natürlich spinnt der Film diese utopische Dimension nicht zum Bild einer anderen Gesellschaft aus. Dennoch aber formuliert er einige mehr oder weniger unmissverständliche Anspielungen auf die politische Aufladung der Schiffsszene. Noch nicht völlig eindeutig, aber logisch gut begründbar ist beispielsweise eine metaphorische Lesart der Schiffsfahrt als Metapher eines utopischen Aufbruchs. Schließlich ist jede Schiffsfahrt bereits per definitionem ein Aufbruch zu anderen Ufern (vgl. Abb. 41), ein Übergang von einer zurückgelassenen Gegenwart des Hier und Jetzt in die Zukunft des Anderswo. Ikonografisch – also im Sinne einer Verknüpfung des Bildes mit kulturell überlieferten Texten – lässt sich außerdem eine Verbindung zur biblischen Arche Noah herstellen, auf der die Lebewesen der Erde aus dem Elend einer untergehenden, in Gewalt und

zum herrschenden Diskurs über die Massen beigesteuert. Ich komme auf diesen zentralen Themenkomplex im Fazit noch einmal zurück.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

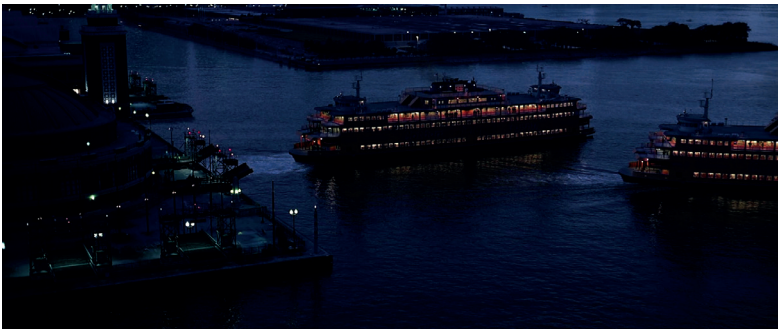


Abb. 41: Die beiden Fährschiffe »Spirit« und »Liberty«. THE DARK KNIGHT *(2008). 1:59.*

Niedertracht versunkenen Welt hinaus in eine neue, hellere Zukunft befördert werden.[45] Die Schiffsszene übernimmt aus der überlieferten Vorstellung dabei vor allem die Imagination einer *Neugründung des Gemeinwesens*. Diese kommt im biblischen Text darin zum Ausdruck, dass Gott nach dem Ende der Sintflut den Überlebenden die zukünftigen Regeln des neuen Gemeinwesens diktiert und einen Bund »auf alle kommenden Generationen« ausspricht:

> »Seid fruchtbar, vermehrt euch und bevölkert die Erde! […] Wenn aber euer Blut vergossen wird, fordere ich Rechenschaft, und zwar für das Blut eines jeden von euch. […] Wer Menschenblut vergießt, dessen Blut wird durch Menschen vergossen. […] Hiermit schließe ich meinen Bund mit euch und mit euren Nachkommen […]: Nie wieder sollen alle Wesen aus Fleisch vom Wasser der Flut ausgerottet werden; nie wieder soll eine Flut kommen und die Erde verderben. Und Gott sprach: Das ist das Zeichen des Bundes, den ich stifte zwischen mir und euch und den lebendigen Wesen bei euch für alle kommenden Generationen« (Gen 9,1–9,13).

45 Für diese Deutung sprechen die auffälligen Parallelen zwischen der biblischen Ausgangssituation und der Situation im Film: »Die Erde aber war in Gottes Augen verdorben, sie war voller Gewalttat.« (Gen. 6,11) Dass im biblischen Text nur von *einer* Arche die Rede ist, während im Film *zwei* Schiffe in See stechen, widerspricht dieser Verbindung nur vordergründig; tatsächlich findet sich ja gerade die Doppelung bereits im ursprünglichen Text, der davon berichtet, dass auf der Arche, die Noah und seine Angehörigen vor der Sintflut retten soll, von jeder Tierart zwei Exemplare, ein männliches und ein weibliches, mitgenommen werden (vgl. Gen. 6,19–6,20). Die Schiffsszene verteilt also lediglich auf zwei Schiffe, was in der Bibel auf einem Schiff Platz findet, aber auch dort schon zweigeteilt war.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vollends unmissverständlich zeigt sich die politische Dimension der Schiffsszene zuletzt an den Namen der beiden Fährschiffe, »Spirit« und »Liberty«. Denn der »spirit of liberty« ist ein im Imaginären der US-amerikanischen Gesellschaft tief verwurzelter politischer Signifikant, mit dem Hoffnungen auf eine bessere, moralisch fundierte Gesellschaft verbunden sind. Die Formulierung wurde geprägt durch eine öffentliche Rede des Judge Learned Hand, einem in den USA einflussreichen Richter und Rechtsphilosophen des 20. Jahrhunderts (vgl. die Biografie von Gunther 1994), am 21. Mai 1944 im New Yorker Central Park. Sie wurde ihrerseits vor einer Versammlungsmasse von rund eineinhalb Millionen Menschen gehalten und zählt zu den kanonischen Texten der US-amerikanischen Geschichte. Über den »spirit of liberty« heißt es dort:

> »The spirit of liberty is [...] the spirit of Him who, near two thousand years ago, taught mankind that lesson it has never learned, but has never quite forgotten – that there may be a kingdom where the least shall be heard and considered side-by-side with the greatest. And now in that spirit, that spirit of an America which has never been, and which may never be [...]; in that spirit of liberty and of America so prosperous, and safe, and contented, we shall have failed to grasp its meaning, and shall have been truant to its promise, except as we strive to make it a signal, a beacon, a standard to which the best hopes of mankind will ever turn« (Judge Learned Hand, zit. n. Ryan/Schlup 2006: 549).

Der ›Geist der Freiheit‹ ist der ›Geist eines Amerikas, das noch nie war und vielleicht niemals sein wird‹. Seine Erfüllung ist im strengen Sinne des Wortes utopisch, sofern er auf eine noch nicht verwirklichte, vielleicht niemals wirkliche Zukunft verweist. Gleichzeitig leuchtet der »spirit«, der Geist dieser Zukunft, als regulative Idee schon jetzt in die Gegenwart hinein und gibt ihr moralische Orientierung als »standard to which the best hopes of mankind will ever turn«. Die Schiffsszene, so lässt sich aus dieser Anspielung auf den »spirit of liberty« schlussfolgern, versteht sich offenbar als ein solches Hineinleuchten der Utopie in die Wirklichkeit; als ›Vor-Schein‹, wie Ernst Bloch es genannt hatte (vgl. 3.3.2), im Medium der künstlerischen Fiktion. Auch in diesem Sinne handelt sie von einem Sozialexperiment.

Das Gelingen dieses utopischen Experiments, darin liegt die entscheidende Pointe, wird nicht durch die eigentlichen Helden und Führerfiguren des Batmans-Universums eingelöst, sondern durch die alltäglichen, ganz normalen Menschen. Gerade die Intimität erzeugenden Großaufnahmen der Gesichter betonen die Normalität der Figuren, die eben nicht außergewöhnlich sind, sondern tatsächlich nur ›Masse‹ im Sinne von ›einfacher Bevölkerung‹:

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »The timely rub is that none of our protagonists – not Batman, not Dent and not virtuous policeman Jim Gordon [...] – can leverage his public image into the utopia they all seek. Each one suffers more than a little for his dreams. Instead, the film movingly illustrates that only Gotham can save Gotham – that, as Patti Smith once observed, ›People Have the Power.‹« (S. Schneider 2008)

Die Bevölkerung, so könnte man auch sagen, hat sich in der Schiffsszene *selbst gerettet* – ohne fremde Hilfe durch einen maskierten Superhelden, der über den Ausnahmezustand gebieten müsste.

In dieser Selbstrettung der Massen liegt vielleicht die größte Besonderheit von The Dark Knight, die ihn vom Gros der Unterhaltungskultur, aber auch von allen anderen Batman-Erzählungen abhebt. Erstmals wird hier die politische Macht erfolgreich auf die Massen übertragen, wird ihnen die Wahl über die moralische Verfassung des Gemeinwesens überlassen. »You choose«, verspricht der Joker den Gefangenen auf den Schiffen. Und tatsächlich spielt der Joker eine Schlüsselrolle in diesem Akt der Emanzipation, der nur durch sein Sozialexperiment ermöglicht, ja überhaupt erst erforderlich wird. Damit die Brüderlichkeit der Massen aufscheinen kann, braucht es zuerst den Zusammenbruch jener Institutionen, die den Mangel an Brüderlichkeit normalerweise kompensieren. Erst die radikale Zertrümmerung aller institutionellen Haltepunkte, erst der absolute Ernstfall der Entscheidung im Moment des Tötens oder Nicht-Tötens, setzt die sittlichen Regungen frei. Einem teuflischen Versucher gleich wird der Joker somit zur Bewährungsprobe derer, die er zu verführen sucht. Die Zerstörungen, mit denen er die ersten zwei Drittel des Films zubringt, sind insofern schöpferische Zerstörungen. Sie machen Platz für Neues, indem sie Lücken ins Bollwerk der alten Ordnung reißen, die dann von den Massen neu ausgefüllt werden – wenn auch gänzlich anders, als es sich der Joker mit seinem pessimistischen Menschenbild zuvor ausgemalt hatte.

In Tim Burtons Batman wurde dasselbe Thema noch wesentlich konventioneller und in geradezu entgegengesetzter Weise verhandelt. Dort hatte der Joker eine ganz ähnliche Wette auf die Niedertracht der Menschen abgeschlossen, sie damals aber noch gewonnen. Der Film von 1989 inszeniert eine »stumpfe Masse, die nicht in der Lage ist, sich ein eigenes Urteil über die Geschehnisse zu bilden« (Hennig 2010: 59), und sich von »Egoismus« und »Geldgier« (ebd.) antreiben lässt. Die Menschen in The Dark Knight hingegen, und zwar die ›guten‹ wie die ›schlechten‹, verkörpern an sich selbst den ›spirit of liberty‹, nach welchem ihre Schiffe benannt sind, auf denen sie vor der Sintflut des Terrors fliehen. So sind die beiden Schiffe nicht nur Symbole einer erfüllten Utopie, sondern auch Symbole in jenem tiefen Sinne, den Freud diesem Begriff in seiner Analyse der Traumarbeit und der ›Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ beigelegt

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hatte (vgl. 3.1.2). Sie sind bildliche Darstellungen, in denen etwas so Unanschauliches wie der ›spirit of liberty‹ und damit die imaginäre Bedeutung eines Signifikanten wie ›Brüderlichkeit‹ konkret und anschaulich erfahrbar wird. Zugleich, und auch das macht sie zu Symbolen im Sinne Freuds, knüpfen sie an bildgeschichtlich tief verwurzelte Bedeutungsgehalte wie die biblische Arche an, in deren Bild die Menschheit bereits vor rund 3000 Jahren ein Sinnbild für den Wunsch nach einem kollektiven Neubeginn gefunden hat.

4.2.5 Erlösung und Himmelfahrt: Der religiöse Traumwunsch des Films

Warum die Welt Superman nicht braucht, hat Martin Hennig (2010) seine filmwissenschaftliche Studie zum Superheldengenre mit einem Zitat aus Superman Returns (USA/Australien 2006, Regie: Bryan Singer) überschrieben. Auch Batman wird von ihr nicht gebraucht, zumindest nicht nach der Schiffsszene aus The Dark Knight. Die Menschen auf den Schiffen haben ihre Rettung selbst übernommen. Andererseits jedoch, und dieses entscheidende Detail wurde in keiner Deutung des Films bislang berücksichtigt, belässt es der Film nicht bei diesem für das Superheldengenre allzu untypischen Ausgang. Ein überflüssig gewordener Superheld nämlich, der an der Lösung des zentralen Konflikts nicht einmal beteiligt war, würde die Genrekonvention verletzen und den Film dessen berauben, was ihn als Teil des Batman-Universums allererst auszeichnet: dass Batman es ist, der die Welt rettet, und dass nur er es ist, der sie retten kann. Der Film hätte sich selbst dekonstruiert, dadurch aber die Erwartungen der Zuschauer enttäuscht, denen ein Superheldenspektakel versprochen wurde, das am Ende auch geliefert werden muss.

Zum Glück für alle Beteiligten hat der Joker noch einen letzten Trumpf im Ärmel. Zum Auftakt seines ›Sozialexperiments‹ während der Schiffsszene hatte er gefordert, dass eines der beiden Schiffe das andere in die Luft sprengen müsse; andernfalls würde er beide Schiffe explodieren lassen. Als die erwartete Explosion um Mitternacht dann ausbleibt, will der enttäuschte Versuchsleiter folgerichtig selbst zur Tat schreiten und seinen eigenen Zünder betätigen. Einzig Batman kann ihn in letzter Sekunde davon abhalten. Er überwältigt den Joker im Kampf von Mann gegen Mann, tötet ihn jedoch nicht, sondern überlasst ihn kopfüber an einem Seil baumelnd der Polizei – wohl wissend, dass keine Gefängnismauer der Welt, sondern nur der Tod den genialen Schurken jemals aufhalten könnte. So bleibt der Konflikt auch über das Ende des Films hinaus offen. »You and I are destined to do this forever« (2:14), fasst der Joker die Situation treffend zusammen.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»You and I«, das heißt aber auch: Das Spiel wird zwischen den beiden ›Superfiguren‹ des Films ausgemacht. Alle anderen Akteure spielen keine Rolle mehr oder werden zu Nebenakteuren degradiert. Das gilt insbesondere für die Bevölkerung, die aus dem Finale des Films regelrecht verbannt wird. Kaum dass die Massen den Schauplatz betreten und sich so glänzend auf ihm bewährt haben, sind sie schon wieder von der Bühne gestoßen. Der utopisch-egalitäre Gehalt der Schiffsszene wird zugunsten einer Re-Personalisierung des Konflikts rückgängig gemacht, die kollektive Selbstrettung der Massen in den althergebrachten Kampf zwischen dem singulären Superhelden und seinem singulären Widersacher zurückverwandelt. Freiwillig oder unfreiwillig steckt darin eine weitere politische Metapher: Die selbst errungene Autonomie der Massen wird erneut an politische Repräsentanten delegiert. Denn sowohl Batman als auch der Joker sind Stellvertreter der Massen und verkörpern jeweils eine unterschiedliche Seite derer, die sie repräsentieren. So steht Batman trotz aller Ambivalenz für ihre gute, gesellschaftliche und auf das Gemeinwohl gerichtete, der Joker hingegen für ihre böse, antigesellschaftliche und destruktive Seite. Mit der Schiffsszene siegt die gute über die böse Gesellschaft, das solidarische Gemeinwesen über das Chaos. Aber sie siegt am Ende nicht für sich selbst, sondern *für Batman*, ihren politischen Repräsentanten, der an ihrer Stelle den Kampf entscheiden muss. Erst Batman kann den Sieg der Massen endgültig vollenden – nachdem er ihn zu seinem eigenen Sieg gemacht hat und ihn in seine persönliche Fehde mit dem Joker übersetzt hat. Er vereinnahmt den Triumph der Massen, indem er ihn zu einer bloßen Etappe seines eigenen Heldenkampfes degradiert.

Auch damit freilich endet der Film nicht. Kurz vor Ende des Films betritt noch einmal Harvey ›Two-Face‹ Dent die Bühne – jener ehemalige Hoffnungsträger der Stadt und ihr ›weißer Ritter‹, der nach dem traumatischen Verlust seiner Geliebten auf die Seite des Jokers gewechselt war und in einem nihilistischen Rachefeldzug mehrere, zum Teil unschuldige, Menschen ermordet hatte. Er ist so etwas wie der gefallene Engel des Films: ein ehemaliger Heiliger, der sich unter dem Einfluss äußerer Umstände, aber auch aus moralischer Schwäche, vom Bösen verführen lässt. Hätte der Joker seine Wette an ihm anstatt an den Massen festgemacht, so hätte er sie gewonnen, denn Dent verhält sich tatsächlich so, wie es der Joker vorausgesagt hat; er hält der moralischen Herausforderung nicht stand. So zeigt ihn das Ende des Films im Begriff, die Familie des Polizisten James Gordon zu ermorden, um sich an ihm für den Verlust seiner Geliebten zu rächen, den Gordon – schuldlos, wohlgemerkt – nicht verhindern konnte. Einzig durch die Intervention Batmans kann Dent gestoppt werden und stirbt durch einen Sturz.

Im anschließenden Gespräch einigen Batman und Gordon sich darauf, die Verbrechen des ehemaligen Staatsanwalts vor der Öffentlichkeit zu

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verheimlichen. Der Hoffnungsträger soll Hoffnungsträger bleiben, auch und gerade über den Tod hinaus als Symbol der Tugendhaftigkeit und Standfestigkeit dienen. An seiner Stelle nimmt Batman die Morde Dents auf sich. Bemerkenswert ist, wie der Dialog diesen unerwarteten Gang der Handlung begründet – nämlich mit der Behauptung einer moralischen Schwäche der Massen. So räsonniert Gordon gegenüber Batman:

> »Harvey's prosecution, everything he fought for, everything Rachel died for ... undone. Whatever chance Gotham had of fixing itself ... whatever chance you gave us of fixing our city ... dies with Harvey's reputation. [...] People will lose all hope.« (2:21)

Die Bevölkerung, so Gordon, darf die Wahrheit über Dent nicht erfahren, sonst verliere sie endgültig den Glauben an das Gute und damit die eigene Bereitschaft zum Gutsein. Als Antwort auf diese Argumentation schlägt Batman vor, die Verbrechen Dents auf sich zu nehmen und die Öffentlichkeit über den tatsächlichen Hergang der Dinge zu belügen. »I killed those people« (2:22), legt er Gordon die künftige offizielle Version der Erzählung in den Mund. »Because sometimes the truth isn't good enough« (2:22), wie er zur Begründung ausführt.

Eine Gedenkveranstaltung zu Ehren Harvey Dents (Abb. 42) zeigt daraufhin die bildmächtige, beinahe personenkultartige Inszenierung dessen, was ›besser‹ als die Wahrheit sein soll, nachdem diese »not good enough« sei. Gordon spricht einen Nachruf auf den Weißen Ritter, der im Kampf gegen das Böse heldenhaft sein Leben gelassen habe und der Bevölkerung Gothams als moralisches Vorbild für die Zukunft voranleuchte. Im Hintergrund des Rednerpults füllt eine überlebensgroße, eingerahmte Erinnerungsfotografie des vermeintlichen Helden die Lücke aus, die der Tote hinterlassen hat, ergänzt um eine zweite, identische, aber kleinere Fotografie rechts neben dem Pult. Die Verdoppelung des Porträts unterstreicht den personenkultartigen Charakter, vor allem aber die Funktion des Bildlichen in dieser Inszenierung. Die visuelle Präsenz des charismatischen Staatsanwalts soll einer unwahren Erzählung die nötige Glaubwürdigkeit vermitteln, indem sie die sprachliche Information durch bildliche Evidenz verstärkt und untermauert. Gleichzeitig lässt sich die Redundanzgeste der Bildverdoppelung als Anzeichen dafür interpretieren, wie gering Gordon die Überzeugungskraft seiner Lüge einzuschätzen scheint: Die visuelle Verdoppelung wirkt wie eine verzweifelte Bekräftigung.

Die nächsten Einstellungen zeigen, auf wessen Kosten der Personenkult geht. Die Stadt wendet sich von Batman ab, der fortan als Mörder gesucht und verfolgt wird. Batman muss vor der Polizei fliehen, die ihn mit kläffenden Spürhunden jagt wie einen gewöhnlichen Verbrecher. Auf diese Weise wird er schließlich doch noch zu jenem Aussätzigen, als

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 42: Pressekonferenz zum Tod von Harvey Dent. THE DARK KNIGHT *(2008). 2:22.*

welchen ihn der Joker in der Verhörszene beschrieben hatte. »Because he's not a hero« (2:24), kommentiert Gordons Stimme die Erniedrigung des Superhelden – geradezu kontrafaktisch – aus dem Off. Denn zumindest in den Augen des Zuschauers wird Batman durch eben diese Erniedrigung und Demütigung erst eigentlich zum Helden erhöht und beweist gerade im freiwilligen Reputationsverzicht seine moralische Größe. Batman hat sich geopfert für das Wohl der Stadt, er ist zum Märtyrer geworden, der durch sein Martyrium die Menschen von ihrer vermeintlichen Schwäche erlöst. So wird er zu einer messianischen Figur, deren »sacrifice« (1:12) an das Opfer erinnert, das der gekreuzigte Jesus Christus für die Menschen erbringt.[46]

Batmans Selbstopfer gibt der Handlung des Films eine komplett neue Wendung. Die Utopie der sich selbst rettenden Masse wird eingetauscht gegen das Bild einer erlösungsbedürftigen Masse, die betrogen und manipuliert werden muss. Dabei hatte sich eben diese Masse nur wenige Augenblicke zuvor noch als Ansammlung solidarischer, vernünftiger und moralisch stabiler Menschen erwiesen. Der Film *leugnet* den Triumph der Massen geradezu, wenn er Gordon wider alle Evidenz behaupten lässt: »The Joker won.« (2:21) Das letzte Bild, in dem die Massen erscheinen oder vielmehr nicht mehr erscheinen, sondern nur noch impliziert sind, ist das Bild der Besucher auf der

46 Zum Motiv der »Opferbereitschaft« als Thema des Films – auch die Menschen auf dem Schiff sind ja bereit, sich für ihre Werte zu opfern und den eigenen Tod in Kauf zu nehmen – siehe Hennig (2010: 106, 108), zu Batmans »supreme act of self-sacrifice« auch Kerstein (2008: 143); allgemein zur religiösen Aufladung von Superhelden vgl. Hennig (2010: 5, 98 f.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gedenkveranstaltung: Am Ende hat der Film sie doch wieder in jene passiven Zuschauer zurückverwandelt, die sie vor dem Ereignis der Schiffsszene waren.

So wirft die letzte Wendung des Films die Frage nach der inneren Plausibilität der Handlung auf. Muss Batman wirklich zum Messias werden, wo doch der Joker bereits aus dem Verkehr gezogen und die akute Bedrohung der Gesellschaft längst abgewendet ist? Müssen die Massen wirklich belogen werden, kann ihnen die Wahrheit nicht zugemutet werden? Ist die politische Neubegründung des Gemeinwesens auf den Schiffen so unbedeutend, dass sie durch die Verbrechen Dents hinfällig wird? Im Grunde spricht nichts Zwingendes für diesen bemerkenswert pessimistischen Ausgang des Films. Ohne nachvollziehbaren Grund verweigert der Film die narrative Konsequenz dessen, was er in der Schiffsszene selbst angelegt hatte.

Eben an den ›schwachen Stellen‹ und Widersprüchen aber, so hatten wir bei Freud gelernt (vgl. 3.1.2), pflegt sich der Einfluss der Traumarbeit zu verraten. Unmotivierte Brüche müssen nicht, können aber ein Indiz für Entstellungen und damit für Verdrängungen sein. Schon darum lohnt es sich, den finalen Bruch im Narrativ von The Dark Knight besonders aufmerksam zu analysieren – nicht nur im Hinblick auf seinen narrativen Inhalt, sondern auch im Hinblick auf seine visuelle Form, an der sich exemplarisch studieren lässt, wie *filmische Traumarbeit* funktioniert. Dabei zeigt sich nämlich, wie der Film die von Freud beschriebenen Mechanismen der Traumarbeit nicht einfach nur übernimmt, sondern wie er auch einen ganz eigenen Mechanismus entwickelt, um die aufgestiegenen Inhalte wieder ins Unbewusste zu drücken – nämlich durch die Errichtung von ablenkenden *Gegenbildern*.

Das erste Bild, das diese Ablenkung vollführt, ist die Degradierung und Selbstopferung Batmans. Die visuelle Erniedrigung des Superhelden, von Hunden durch enge Gassen gehetzt, versetzt den Zuschauer augenblicklich in eine neue, *andere Szene* mit eigenen Gesetzen und Handlungslogiken. Nicht mehr die Frage der Souveränität, die politischen Implikationen der Schiffsszene oder auch nur der philosophische Aufeinanderprall der beiden Antagonisten stehen ›vor Augen‹, sondern die viel einfacher gestrickte Frage, ob der Sympathieträger Batman seinen Verfolgern unversehrt entwischen kann. Die Energien des Zuschauers werden in ein neues Spannungsgefüge umgelenkt, das die bisherigen Themen des Films in den Hintergrund drängt. Man könnte dies den ›Gegenbildmechanismus‹ der filmischen Traumarbeit nennen: Unliebsame Bilder werden aus dem Bewusstsein gedrängt, indem man ihnen *andere Bilder* entgegensetzt.[47]

47 Am ehesten ließe sich dieser ›Gegenbildmechanismus‹ mit Freuds Begriff der »Deckerinnerungen« in Verbindung bringen, den er gebraucht, um das

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auch ein Ende mit Batman auf der Flucht aber ließe den Zuschauer unbefriedigt zurück. Die dauerhafte Erniedrigung des Superhelden widerspräche ein weiteres Mal den Genrekonventionen und damit den Erwartungen des Zuschauers, der zudem der Möglichkeit beraubt würde, sich dank der Identifikation mit dem Superhelden auf der Siegerseite des Films zu fühlen. Batman darf nicht untergehen, sondern muss selbst im Martyrium noch den Triumph davontragen. So bleibt Batman bei seiner Flucht siegreich, indem er gerade rechtzeitig sein ›Batpod‹ – ein blitzschnelles Motorrad – erreicht, mit dem er sich mühelos von seinen Verfolgern absetzt.

Die Schlusseinstellung des Films (Abb. 43) zeigt Batman, wie er nicht nur seinen Verfolgern, sondern auch der Kamera enteilt, die ihm auf seiner Fahrt nachfolgt. In einem unterirdischen Tunnel fährt er auf eine hell strahlende Lichtquelle zu, deren intradiegetischer Ursprung unklar bleibt, und verschmilzt im Arrangement der Szene mit der rätselhaften Quelle des Lichts, das seinen Kopf überstrahlt. Zusätzlich zu dieser Verschmelzung produziert die Brechung des Lichts ein religiöses Symbol: Batman wird von einer Gloriole umgeben, also einem den gesamten Körper umschließenden Heiligenschein.

Die Symbolik des Heiligenscheins ist ebenso tief im kollektiven Bildgedächtnis der Gesellschaft verankert wie die Symbolik der Verschmelzung von Figur und Licht, ja überhaupt die Symbolik des Lichtscheins. Der durchschnittliche Zuschauer mag sich beim Betrachten der Szene an die populäre Vorstellung vom ›Licht am Ende des Tunnels‹ erinnern, wie es im Zusammenhang mit Nahtoderfahrungen beschrieben wird; der philosophisch Gebildete könnte an die christliche Lichtmetaphysik des Mittelalters denken, in der Gott als ›erleuchtender‹ Lichtschein vorgestellt wird (vgl. Dettloff 1986); der Kunsthistoriker schließlich wird an die religiösen Darstellungen der Auferstehung Christi zurückdenken, in denen der Messias von gleißendem Licht umgeben ist (Abb. 44–45). In allen drei Fällen steht das Licht für die Präsenz einer transzendenten, göttlichen Instanz.

Die religiöse Bedeutung der Szene wird durch die übrigen Gestaltungselemente des Bildes bestätigt, die sich nahtlos in das Deutungsschema einfügen. Die vertikale Differenz etwa, die der aufsteigende Neigungswinkel der Fahrbahn etabliert, macht aus der Flucht Batmans eine Fahrt nach oben – in religiösen Termini gesprochen: eine *Himmelfahrt*, eine

›Verdecken‹ einer psychisch bedeutsamen (verdrängten) Erinnerung durch eine unbedeutsame Erinnerung zu bezeichnen (vgl. Freud 1899). Anders als dort handelt es sich beim Gegenbildmechanismus jedoch nicht um eine *Verschiebung*, bei der eine assoziative Verknüpfung zur ursprünglichen Erinnerung gewahrt bleibt (vgl. ebd.: 536), sondern um die Einführung eines komplett neuen, inhaltlich unverbundenen Bildes.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 43: Das letzte Frame des Films. THE DARK KNIGHT *(2008). 2:24.*

Auffahrt in das erlösende Himmelreich. Dass er sich, anders als in den traditionellen Darstellungen, vom Betrachter abwendet und ihm den Rücken zukehrt, verstärkt diese Bedeutung sogar. Batman lässt das Elend der Welt hinter sich, indem er eine andere, höhere Welt betritt.

In einer nur bildmöglichen Wendung fügt das Filmbild dem religiösen Motiv noch eine weitere Bedeutungsdimension hinzu. Batmans Fluchtweg führt durch einen Tunnel, also ein System, das sich von einem offenen Straßennetz darin unterscheidet, dass es nur einen einzigen Weg erlaubt. Die visuelle Gestaltung betont gerade diese Eindimensionalität des Weges. Die Fahrbahn wird durch elektrische Lampen beleuchtet, die Batman wie an Orientierungspunkten entlang durch den Tunnel führen und ihn auf geradem Wege zum Ziel dirigieren. Die Auffahrt ins Heil, so legt es das Bild der Tunnelfahrt nahe, ist alternativlos, der Heilsweg vorbestimmt. Längst ist Batman nicht mehr nur auf der Flucht vor der Polizei, die er bereits abgeschüttelt hat; er bewegt sich vorwärts, einer höheren Bestimmung entgegen. »Because that's what needs to happen« (2:22), bringt er selbst seine Schicksalsergebenheit auf den Punkt.

Der vorgezeichnete Schicksalsweg macht Batman einerseits unfrei, erhebt ihn andererseits aber über die profane Welt. In Anbetracht der Tatsache, dass die Analogie zwischen Batman und Jesus Christus durch das Motiv des erlösenden Opfers sowie durch die symbolische Bedeutung des Heiligenscheins längst etabliert wurde, dürfte die Schlussfolgerung, dass Batman in dieser Szene geradewegs zum Sohn Gottes wird, der sich auf ähnliche Weise in sein Schicksal der Kreuzigung fügen musste, durchaus nicht gewagt sein. Das Finale ist nicht weniger als eine *Apotheose*, eine Gottwerdung des Helden – was wiederum völlig im Einklang mit

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 44, links: Matthias Grünewald: Auferstehung Christi. Flügel des Isenheimer Altars (Ausschnitt). Zwischen 1512 und 1516. Colmar, Musée Unterlinden. Abb. 45, rechts: Marco Pino: Auferstehung Christi. Um 1555. Öl auf Leinwand. 131 × 97 cm. Galleria Borghese, Rom.

der klassischen Struktur des Heldenmythos steht, an dessen narrativer Struktur auch die Superheldenerzählungen partizipieren.[48]

So ersetzt das Finale die politisch-emanzipatorische Stoßrichtung der Schiffsszene durch einen religiösen Fatalismus, der sich bereits auf der visuellen Ebene als alternativlos präsentiert. Die Menschen auf dem Schiff hatten eine alles entscheidende Wahl, in der sie sich aus freien Stücken für das Gute entschieden haben. Batman dagegen, so scheint es, hat keine Wahl, sondern ist dem Schicksal unterworfen. Mehr noch: Gerade sein vermeintliches Schicksal beraubt auch die Einwohner Gothams ihrer gerade erst errungenen Freiheit. Batman nimmt ihnen die Entscheidung ab; als selbsternannter Repräsentant der Gesellschaft

48 Vgl. zu dieser transkulturell verbreiteten, vielleicht sogar universalen Struktur des ›monomythischen‹ Heldenschemas die umfassenden Analysen in Joseph Campbells *Der Heros in tausend Gestalten* (1949), die ihrerseits einen beträchtlichen Einfluss auf das Hollywoodkino ausübten (am bekanntesten auf den Regisseur George Lucas, vgl. Larsen/Larsen 1991: 540–543). Zum analogen Schema im Märchen vgl. Propp (1928), zur allgemeinen ›erzählökonomischen‹ Funktion solcher Erzählschemata auch Koschorke (2012: 27–71). Einen Überblick über die Bildtradition der Apotheose im Kontext der ›politischen Ikonografie‹ bietet Matsche (2011).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

entscheidet er an ihrer Stelle. Wenn schon der finale Kampf gegen den Joker einer Überführung der Massen in ein Schema personaler Stellvertretung gleichkam, so wird die Personalisierung durch die Apotheose Batmans erst recht auf die Spitze getrieben. Am Ende bleibt nur noch eine einzige Subjektfigur übrig, von der alles abhängt und die alles repräsentiert.

4.3 Wunsch und Wirklichkeit: Warum träumt wer wovon?

Die Einzelbildanalysen haben eine Reihe von verschiedenen Wunschangeboten zu Tage gefördert, die The Dark Knight seinen Zuschauern als Einladung zum gemeinsamen Tagtraum unterbreitet: soldatisch-autoritäre, anarchisch-destruktive, aber auch utopisch-emanzipatorische und schließlich sogar religiös-messianische Bedeutungsgehalte. Sie sind objektiv in den Bildern enthalten, vom Künstler bzw. dem Künstlerkollektiv, das an der Entstehung des Films mitgewirkt hat, sichtbar in diese eingeschrieben, sei es gewollt oder ungewollt. Mindestens genauso objektiv ist aber auch der gesellschaftliche Erfolg dieser Bilder in einer globalen Sehgemeinschaft, die diese Wunschangebote bereitwillig, ja enthusiastisch angenommen hat. Um sie, die versammelte Sehgemeinschaft, geht es im Folgenden. Wir abstrahieren von den gewonnenen Einsichten der Einzelbildanalysen, um über sie hinweg zum Publikum selbst durchzudringen. Denn die Bilder verraten uns nicht nur etwas über sich selbst, sondern auch über die Zuschauer, die sich von ihnen verzaubern und verführen haben lassen. The Dark Knight hat auf die Gesellschaft gewirkt; die Gesellschaft hat ihn aber auch auf sich wirken lassen wie nur wenige der zahllosen Filme, die jedes Jahr in die Kinos kommen. Dafür muss es Gründe geben, die sich ihrerseits aus den Bildern wenn schon nicht direkt, so doch indirekt ablesen lassen.

Einer dieser Gründe ist die Mimesis der Bilder, also ihr Wirklichkeitsbezug. Nur dann, wenn sie uns etwas über unsere eigene Lebenswirklichkeit zu sagen haben, wenn sie Antworten auf *unsere* Probleme sind, vermögen uns die Bilder in Resonanz zu versetzen. Auf welches Problem, so lautet demnach die Frage, antworten die Bilder des Films? Welche unerledigten gesellschaftlichen Erfahrungen kommen in ihnen zum Ausdruck, werden bearbeitet und umgearbeitet? Oder anders gefragt: Warum träumt wer wovon? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir die Bilder des Films in jenem Spannungsfeld zwischen Phantasie und Wirklichkeit verorten, innerhalb dessen sich der gesellschaftliche Bildgebrauch, ja der Bildgebrauch überhaupt,

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vollzieht. Wir müssen die Bilder auf ihre mimetischen Anteile hin befragen, aber auch auf jene ›Freiheit des Bildens‹ hin, mit der sie sich nicht auf eine bloße Wiederholung der Wirklichkeit beschränken, sondern ihr eine *andere Szene* gegenüberstellen im Dienste des Wunsches und der Phantasie.

Den offenkundigsten Wirklichkeitsbezug in The Dark Knight stellen die zahlreichen Anspielungen auf die Terroranschläge vom 11. September 2001 dar, die insbesondere am Filmplakat, aber auch am Film selbst, rekonstruiert wurden. Als mimetisches Erinnerungsbild reflektiert der Film die kollektive Erschütterung der Anschläge und wiederholt sie im Sinne eines ›traumatischen Traums‹ (vgl. 3.1.3). Dem Mechanismus des Fort-Da-Spiels folgend, re-inszeniert er die zunächst passiv erlittene Zerstörung in eigener Regie und macht so den Träumenden zum aktiven ›Herren der Situation‹. So wird der Zuschauer beispielsweise in der Eingangssequenz des Films mittels Kameraführung selbst zum Terroristen, der in ein Hochhaus fliegt; er wirft, in der Logik des Fort-Da-Spiels gesprochen, selber die Holzspule von sich, anstatt geworfen zu werden. Darüber hinaus vollzieht der Film aber auch eine inhaltliche Umkehrung der Situation im Sinne von Freuds Wunscherfüllungsthese. Sowohl durch die Selbstrettung der Massen als auch durch Batmans finalen Rettungsakt werden die terroristischen Kräfte besiegt; das reale Trauma wird in einen imaginären Triumph verwandelt.[49] Unschwer ist in dieser Umkehrungsphantasie das Muster der gesellschaftlichen Wunscherfüllung zu erkennen, das Lévi-Strauss am Beispiel der Caduveo-Kunst als ›imaginäre Lösung‹ beschrieben hatte (vgl. 3.3.2): Im Medium ihrer Bilder imaginiert sich eine verunsicherte Gesellschaft die phantastische Bewältigung ihrer realen Probleme und Sorgen.

Der durch diesen Befund eröffnete Horizont erweitert sich, wenn wir den Blick darauf lenken, dass nicht erst The Dark Knight nach diesem Muster der imaginären Lösung funktioniert. Im Gegenteil bildet die Wunscherfüllungsfunktion des Superhelden von Anfang an den narrativen Kern der Batman-Erzählungen. In immer neuen Konstellationen handeln sie davon, wie der Superheld eine aus den Fugen geratene Gesellschaft rettet. Schon in seinem Geburtsjahr 1939 war Batman die imaginäre Antwort auf eine reale Krise. Unübersehbar war die fiktive Stadt Gotham ein mehr oder weniger direktes Abbild der US-amerikanischen Wirklichkeit mit ihren von organisiertem Verbrechen und Bandenkriegen beherrschten, durch Chaos und Anomie geprägten Metropolen. Und

49 Im Sinne dieser Umkehrung trägt The Dark Knight in gewisser Weise die Züge eines »Therapiefilmes«, wie Marcel Hartwig (2011: 129) solche filmischen Antworten auf kollektive Traumata einmal genannt hat. Vgl. dazu am Beispiel zweier anderer filmischer Reaktionen auf die Terroranschläge vom 11. September 2001 auch die Ausführungen bei Žižek (2008).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch die Weltpolitik erschien heillos aus den Fugen, wie Dietmar Dath bemerkt:

> »Ganze Völker wurden unter Verweis auf grellste und aberwitzigste Mythologien von Leuten beherrscht, die auch zehnjährige Comic-Leser ohne Mühen als Verbrecher erkennen konnten. Nicht nur die Gangsterwelt, auch die Weltbühne war 1939 großes Theater.« (Dath 2005: 4)

Von Anfang an waren Superhelden wie Batman oder Superman Angebote an das Publikum, sich aus einer als problematisch und krisenhaft erlebten Wirklichkeit in eine andere, alternative, imaginäre Welt entführen zu lassen, in der die Verbrecher bestraft, die Bösen besiegt und die Guten belohnt werden. Dass die Superheldencomics im Allgemeinen und Batman im Besonderen gerade in der Kriegszeit bis 1945 einen enormen Popularitätsschub erfuhren, nach Kriegsende jedoch zumindest zeitweise an Popularität einbüßten, passt nahtlos in diesen Zusammenhang:

> »Comic books surged in popularity during the war years. [...] The DC superheroes reflected the nationalism and war-fervor of those times. But with the end of the conflict, their popularity dwindled.«[50] (Parsons 1991: 69)

Im Vergleich zu den traditionellen Batman-Erzählungen übernimmt der Dunkle Ritter seine Rolle in The Dark Knight jedoch nicht völlig ungebrochen. Gegenüber dem Superheldennarrativ der 1930er und 40er Jahre wirkt der Batman des Jahres 2008 politisch geschwächt. Auch in The Dark Knight ist er zwar noch der unumschränkte Herrscher über Gotham; seine ›war tools‹ sind schlagkräftiger denn je. Doch der Film hinterfragt und problematisiert die Selbstermächtigung des Superhelden zum parastaatlichen Souverän zugleich, wenn er Batman beispielsweise mit Julius Caesar vergleicht (vgl. 0:20). Sogar Batman selbst will in diesem Film eigentlich kein Superheld mehr sein, sondern träumt davon, seine Verantwortung für das Gemeinwesen an den rechtsstaatlich legitimierten Staatsanwalt Harvey Dent abzugeben.

Gerade an dieser veränderten politischen Stellung des Superhelden zeigt sich der historische Wirklichkeitsbezug. In der politischen Selbstproblematisierung wird die überlieferte Batman-Figur an eine veränderte gesellschaftliche Situation angepasst und in den Dienst der Gegenwart gestellt. So setzt der Film nicht nur Erinnerungen an die Terrorangriffe

50 Vgl. ähnlich auch Knigge (1996: 130): »Der Zweite Weltkrieg hatte zu einem Boom der Superhelden geführt, und mit seinem Ende verschwanden auch die kostümierten Kämpfer.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des 11. September frei, sondern auch eine Reflexion ihrer innenpolitischen Folgen. Einige Rezensenten haben in Batman mit seinen hochentwickelten Kriegswaffen sogar eine direkte Anspielung auf den damaligen US-Präsidenten George W. Bush erblickt, der sich für seinen ›war on terror‹ massiver Kritik ausgesetzt sah.[51] Auch der Batman in The Dark Knight muss sich für den Einsatz seiner Sonar-Überwachungsanlage kritischen Rückfragen aussetzen, die ihn an die Illegalität und Illegitimität seines Handelns mahnen (vgl. 1:55–1:56). So wurde der Film mit gutem Recht als politische Kritik am ›war on terror‹ gelesen.[52]

Aufschlussreicher noch als diese weit verbreitete Deutung ist allerdings die Tatsache, dass derselbe Film zumindest von einigen Zuschauern auch in der völlig entgegengesetzten Richtung interpretiert werden konnte: nicht als Kritik, sondern als Affirmation des ›war on terror‹. Andrew Klavan etwa beschreibt die Handlung des Films als »paean of praise to the fortitude and moral courage that has been shown by George W. Bush« (Klavan 2008), das heißt als *Loblied auf die Regierung*. Und auch für diese Deutung lassen sich plausible Argumente anführen, bleibt doch der George W. Bush des Films am Ende trotz allem der moralische Sieger. Aus eigenen Stücken wechselt Batman von der allerhöchsten auf die allerunterste Position im Gemeinwesen, wenn er sich zum Sündenbock macht und die Verbrechen Harvey Dents auf sich nimmt, obwohl er selbst ganz unschuldig an ihnen ist. Anstatt seine Souveränität zu missbrauchen, gibt er seine Macht bereitwillig wieder ab. Würde man Batmans Handeln auf Bushs echte Politik übertragen, so lautete die Botschaft: ›Lasst ihn nur machen, der Mann weiß was er tut; er weiß es sogar besser als wir, darum können wir ihm blind vertrauen und selbst den Gesetzesübertritt noch verzeihen.‹

Beide Lesarten, so unvereinbar sie sind, haben also ihre objektive Berechtigung – und verraten uns darum umso mehr über die subjektiven Anteile an diesen Deutungen, also über die ›Eigenfrequenz‹ der jeweiligen Rezipienten im Resonanzgeschehen. So zeigt der Widerstreit der Deutungen, wie sehr die gesellschaftliche Resonanzwirkung der Bilder niemals vom objektiven Bildmaterial alleine ausgeht, sondern aus dem *Zusammentreffen* von Objekt und Subjekt resultiert (vgl. 1.3.1, 3.2.1). Einerseits sind es die objektiven Inhalte des Films, die Anhaltspunkte für *beide* Lesarten

51 Zur Identifizierung Batmans mit George W. Bush vgl. Klavan (2008), Toh (2010: 132) und Brooker (2012: 201). Zur Kritik an der Antiterrorgesetzgebung seit 2001 vgl. Chang (2002); für eine rechtssoziologische Reflexion vgl. Opitz (2012, insb. 229–384).

52 Zu dieser Lesart des Films als Kritik am ›war on terror‹ vgl. zum Beispiel S. Schneider (2008), Toh (2010) und Hennig (2010: 136); auch Kothenschulte (2008) bezeichnet den Film als »Parabel« über den »Sicherheitswahn einer vom Terror bedrohten Gesellschaft«.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

liefern, andererseits ist es der jeweilige Betrachter, der sich seinen eigenen Bedürfnissen gemäß auf die eine *oder* die andere Lesart einschwingt.[53]

Vielleicht beruht der Erfolg des Films zu einem nicht unwesentlichen Teil auf eben dieser Bedeutungsoffenheit. Denn sie erlaubt nicht nur verschiedenen Gruppen mit unterschiedlichen Wünschen den Eintritt in dieselbe Sehgemeinschaft, sondern verstärkt auch die individuellen Genussmöglichkeiten des Einzelnen. So kann sich beispielsweise ein politisch links orientierter, regierungskritischer Zuschauer vom schlechten Gewissen über seinen Genuss an der autoritären Bilderwelt des Films ›freisprechen‹, solange er den Film als Kritik dessen interpretiert, was er sieht.[54] Die Verhüllung des Unbewussten vollzieht sich in diesem Fall auf der Subjektseite anstatt auf der Objektseite der Bilder, obgleich sie wiederum nicht ohne die objektive Unbestimmtheit der Bilder denkbar wäre.

In einen ähnlichen ›Entlastungsgenuss‹ kommt ein konservativer Zuschauer, der sich von seiner anarchischen Gewaltlust freisprechen muss, die er in Gestalt des Jokers befriedigt. So ist der Joker einerseits ein ›Agent des Chaos‹, der anstelle des Zuschauers ausagiert, was dieser sich unbewusst wünscht: die radikale Zerstörung der Kultur und ihrer Zwänge. Andererseits wird auch hier ein Mechanismus der Distanzierung eingebaut, um die Wiederkehr dieser verdrängten Wünsche mitgenießbar zu machen. Als Antagonist nämlich ist der Joker keine Identifikationsfigur wie der gute Held Batman, mit dem der Zuschauer bewusst mitfiebert. Der Zuschauer *will nicht*, dass der Joker gewinnt, vielmehr wünscht er sich seine Niederlage; dafür sorgt schon die Dramaturgie des Films. Indem er die Gewalt des Jokers offiziell ablehnt, muss er sich seiner Sympathien für den Joker nicht explizit bewusst werden; das Unbewusste darf unbewusst bleiben.

Freud würde diesen Vorgang im Zuschauer vermutlich als *Verleugnung* bzw. als *Verneinung* beschreiben (vgl. Freud 1925). Unser bewusstes Ich verleugnet und negiert die psychische Verbindung mit dem Joker; wir erleben die Wünsche, die er uns erfüllt, als etwas, mit dem wir scheinbar nichts zu tun haben. Womöglich liegt auch darin eine Funktion seines fremdartigen Erscheinungsbildes mit der Schminke im vernarbten

53 Am zutreffendsten dürfte vor diesem Hintergrund die Lesart Benjamin Kersteins (2008) sein, wonach The Dark Knight eine *ambivalente*, letztlich also unentschiedene Position zum ›war on terror‹ einnimmt.

54 Ich habe diesen Entlastungsmechanismus am Beispiel des Spielfilms The Matrix (USA 1999, Regie: Andy & Larry Wachowski) an anderer Stelle als ›Subversionsfiktion‹ (Strehle 2014: 201) zu beschreiben versucht: als »hochwirksame Mischung aus Identifizierung und Verleugnung« (ebd.: 202), die uns zum Genuss auch noch die subversive Kritik an diesem Genuss mitliefert. Vgl. dazu aus psychoanalytischer Sicht auch meine Andeutungen zur filmischen Funktion des »externalisierten Über-Ichs« (Strehle 2011b: 63) in Alfred Hitchcocks Rope (USA 1948).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gesicht und den grünen Haaren auf dem Kopf. Sie exotisiert den Joker, entrückt ihn aus der Welt des Zuschauers, macht ihn zum Freak, wie er im Film so oft genannt wird, und verleugnet auf diese Weise unseren eigenen ›Freak-Anteil‹, den wir in der Figur allenfalls unbewusst noch wiedererkennen. Die Darstellung des Jokers entspricht insofern exakt jenem Beziehungs- bzw. Verbindungsabbruch zwischen dem Bild und seiner Bedeutung – das heißt hier: zwischen dem Joker und seinem Zuschauer –, in welchem Freud die Grundbewegung der Traumarbeit ausgemacht hatte (vgl. 3.1.2).

In der Bilderwelt des Unbewussten aber gibt es keine Verneinung und keine Verleugnung, ganz so wie es im Bild keine Verneinung und keine Verleugnung gibt: *Was wir sehen, ist da*. Die Verleugnung des Gesehenen durch das Subjekt verändert nicht dessen Erlebnisqualität; die Negation bleibt äußerlich wie ein negatives Vorzeichen, das dem Negierten vorangestellt wird, ohne es zum Verschwinden zu bringen. Und doch kommt auf dieses Vorzeichen zumindest für die Verdrängung alles an. Eben weil wir uns nicht bewusst mit dem Joker identifizieren, können wir seine Verbrechen so ungestraft genießen. Der Bösewicht nimmt unseren Wunsch für uns auf sich und befreit uns von ihm. Im Grunde ist es nicht Batman, sondern der Joker, der sich für die Massen opfert.

Spätestens an dieser Stelle offenbart sich der tiefere psychoanalytische Kern der Analogie von Bild und Traum. Im Bild sehen wir, was wir sonst nur träumen; und im Sehen träumen wir unsere eigenen Phantasien. Entscheidend ist aber auch die mediale Differenz von Bild und Traum: Wir träumen unsere Phantasien, *als ob sie nicht unsere eigenen wären*, weil wir sie als fremdes Bild erleben, mit dem wir uns nicht identifizieren müssen. Diese Verleugnung der eigenen Phantasie wird dadurch begünstigt, dass wir die Phantasie nicht selbst produzieren, wie es der Wolfsmann einst noch tun musste (vgl. 3.1.3), sondern sie nur passiv wiedererkennen im gebrauchsfertig gelieferten Konsumangebot. Wir erleben den Traum als Traum eines Anderen, nämlich des Künstlers, der uns den Traumvorgang abnimmt. Die Externalisierung der eigenen Phantasie in der Figur des Jokers ist insofern nur eine Art zusätzlicher Wiederholung dieser allgemeinen Grundbewegung des Bilderkonsums: Der innere Wunsch wird auf etwas Äußeres, Ich-Fremdes abgewälzt, dadurch aber zugleich um seinen anstößigen Sinngehalt gebracht – um die Wahrheit nämlich, dass es unser *eigener* Wunsch ist, den wir da sehen und genießen.

Etwas anders liegt der Fall bei der Schiffsszene. Bei den Wunschangeboten der autoritären Krisenlösung durch Batman und der Zerstörung der Kultur durch den Joker handelt es sich um negative, aggressive, ›gefährliche‹ Wünsche; kein Wunder, dass sie verdrängt werden müssen. Der positive Wunsch, den uns die Schiffsszene anbietet, scheint demgegenüber ganz ungefährlich zu sein. Darum wird hier auch nichts externalisiert, zumindest nicht im moralischen Sinne: Wir distanzieren uns nicht

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von den Massen auf dem Schiff, am allerwenigsten von den Zivilisten. Die gesamte Anlage des Sozialexperiments, aber auch die formale Inszenierung mit ihren Nahaufnahmen der Menschen und ihrer bildlichen Affektwirkung, ist auf ungebrochene Identifikation angelegt. *Wir* sind die Massen auf dem Schiff. Sie repräsentieren uns alle, die einfachen Menschen im Kinosaal oder zuhause. Und tatsächlich zeigen sie uns so, wie wir uns selbst gerne sehen möchten: friedlich, sittlich, brüderlich.

Warum aber musste die Schiffsszene dann derart stark verdrängt werden, dass die nachträgliche Entstellung durch Errichtung filmischer Gegenbilder sogar als narrative Inkonsistenz sichtbar werden konnte? Nirgendwo sonst im Film wird dem eigentlichen Traumgedanken mehr Gewalt angetan, nirgendwo sonst knirscht es derart stark im Gebälk der filmischen Konstruktion. Warum ist es gerade die Utopie der Massen, an der die filmische Traumarbeit scheitert und sich in Widersprüche verstrickt? Was offenbart sich in diesem *Widerstreit der Bilder* zwischen Schiffsszene und Finale? Auch in diesem Fall handelt es sich um einen Konflikt zwischen Verdrängung und Wiederkehr des Verdrängten; aber das Unbewusste, das hier wiederkehrt und verdrängt wird, ist nicht jenes Unbewusste, an das Freud zuerst denkt, wenn er das Unbewusste als Reservoir des ›Es‹, der archaischen Leidenschaften und wilden Triebe beschreibt. Was die filmische Traumarbeit verdrängt, ist eher das Bloch'sche Unbewusste – nicht etwa eine ›böse‹, sondern eine ›gute‹, genauer: eine utopische Seite unserer selbst.

Das Utopische an ihr – und das heißt, ihr Charakter als ›Noch-nicht-Seiendes‹ – ist zweifacher Art: einerseits als radikale Abweichung vom etablierten Bilderkanon des Hollywoodkinos, andererseits und grundlegender aber als Abweichung von der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Nicht nur demontiert die Schiffsszene das filminterne Superheldennarrativ, wenn sie die Massen als *Lösung* zeigt, wo sie sonst nur als *Problem* auftauchen; auch die politische Wirklichkeit außerhalb des Films wird durch die Schiffsszene in Frage gestellt. Das Bild der brüderlichen Massen widerspricht der bürgerlichen Vorstellung von Staatlichkeit und Regierung. Die Massen auf den Schiffen müssen nicht nur nicht überwacht und kontrolliert werden, sie müssen auch nicht regiert werden. Sie bleiben moralisch integer auch ohne die Zwangsapparaturen des Staates und der souveränen Gewalt.

Im Bild der brüderlichen Massen träumt die Gesellschaft von sich selbst demnach als einer *anderen Gesellschaft*. Wenn sie mit diesem Wunschangebot in Resonanz gerät, so ›denkt‹ sie einen utopischen Traumgedanken: Die Gesellschaft könnte auch ganz anders funktionieren; gebaut nicht auf der Angst vor dem Souverän, der uns vor dem Krieg aller gegen alle retten muss, sondern auf der Brüderlichkeit aller gegenüber allen, die uns auch ohne Staatsgewalt zusammenzuhalten vermag. Im Modell des Kulturmechanismus (vgl. 2.1.2) gesprochen, wird der

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dysfunktionalen ›autoritären‹ Problemlösung von oben eine alternative Vision der gesellschaftlichen Krisenlösung von unten entgegengestellt.

Um zu verstehen, was der Resonanzerfolg dieses Wunschangebots über die Gesellschaft verrät, die mit ihm in Resonanz getreten ist, müssen wir uns noch einmal Freuds Theorie des Traums und der Phantasie vergegenwärtigen, wonach der Mensch träumen muss, was er nicht besitzt, was ihm fehlt, woran es ihm mangelt. Im Aufsatz »Der Dichter und das Phantasieren« bringt Freud diese Auffassung besonders pointiert zum Ausdruck:

> »Man darf sagen, der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte. Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit.« (Freud 1908b: 173 f.)

Die Phantasie ist eine »Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit«, und auch The Dark Knight ist eine solche Korrektur der Wirklichkeit – an der sich etwas über das Korrigierte ablesen lässt. Die Resonanzpunkte des Films sind die Problemstellen unserer eigenen Wirklichkeit: Der Traum der Brüderlichkeit wird von einer Gesellschaft geträumt, der es an Brüderlichkeit und Gemeinschaftlichkeit gerade mangelt; die Zerstörung der Ordnung von einer Kultur, die unter ihrer erstarrten Ordnung leidet; die Verbrennung des Geldes von einem Publikum, das die Zwänge des Kapitalismus tagtäglich am eigenen Leib erfährt; die autoritäre Krisenlösung und die religiöse Erlösung von einem Gemeinwesen, das sich nach starken Führern und erlösenden Heilsfiguren zwar sehnt, sie aber nicht besitzt.

Die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts, so zeigt sich an ihren Träumen vielleicht mehr noch als an allem anderen, ist trotz ihres materiellen Überflusses eine Gesellschaft des Mangels. Weder genießt sie die brüderliche Wärme eines solidarischen Gemeinwesens noch die repressive Sicherheit einer autoritären Herrschaft; weder lebt sie die anarchische Lust an Chaos und Gewalt aus, noch findet sie religiöse Erlösung in einem rettenden Opfer, das alle Schuld auf sich nimmt und so das Gemeinwesen ›kittet‹. Gerade ihr liberaler Individualismus, das bürgerliche Ideal des einerseits radikal egoistischen, andererseits zivilisierten und friedlichen Bürgers, hält sie in einer Art ›unglücklichen Mitte‹ zwischen diesen verschiedenen Möglichkeiten gefangen.[55] Unsere Gesellschaft ist *blockiert*, sie findet keine Auswege aus ihrer Misere; ihr Kulturmechanismus hat sich ›verhakt‹ und läuft heiß. The Dark Knight

55 Vgl. zu diesem Gedanken auch die Deutung der Figur des Jokers als ›Symptom‹ eines entfremdeten Individualismus bei Bordoloi (2012: 92): »The psychopathic villain The Joker appears to be a symptom of the urban malaise afflicting alienated/fractured individuals.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist das Produkt dieser Erhitzung: Sein Resonanzerfolg drückt aus, was unsere Gesellschaft im Innern umtreibt und als ungelöstes Problem beschäftigt. Die Krise Gothams, auf die der Film mit seinen so verschiedenen Wunschangeboten antwortet, ist unsere eigene Krise, und nur darum ergreift sie uns so.

So erweisen sich die Bilder als *Seismogramme der Gesellschaft* – als höchst sensible Anzeiger für die untergründigen Erschütterungen und krisenhaften Verunsicherungen des Gemeinwesens. Und sie verraten uns zugleich etwas über den spezifischen Charakter dieser Krise. Was uns The Dark Knight vor Augen stellt, ist eine anomische Gesellschaft, der es an sozialem Zusammenhalt fehlt; eine lose Assoziation von isolierten Einzelnen mit egoistischen Interessen, die kein zusammenhängendes Ganzes bilden. Er zeichnet das Bild einer verstreuten Masse, die allenfalls noch als passive Sehgemeinschaft zusammenkommt wie beim Betrachten der Videobotschaften des Jokers. Auch in diesem Sinne sind die Massen im Film, die in der Schiffsszene zuallererst als schweigende Fernsehzuschauer eingeführt werden, ein Sinnbild für die Massen außerhalb des Films.

Dass eine solche Problemschilderung mitsamt ihren Problemlösungen auf gesellschaftliche Resonanz stößt, bedeutet, dass wir in der fiktiven Stadt Gotham und ihrem anomischen Ausnahmezustand den Zerfall unserer eigenen Lebenswelt wiedererkennen können. Auch die außerfilmische Gesellschaft scheint sich als auseinanderfallendes, von Chaos bedrohtes, mit einem Wort: als *erlösungsbedürftiges* Gemeinwesen zu erleben. »Batman only really works as a character if the world is essentially a malevolent, frightening place«, hat der Batman-Autor Frank Miller (1986, zit. n. Uricchio/Pearson 1991: 206) diesen Wirklichkeitshintergrund des Batman-Mythos ganz im Sinne Freuds einmal in einem Interview formuliert.[56] So erklären sich die auf- und abschwellenden Konjunkturen des Superhelden Batman im Laufe seiner langen Geschichte, aber auch die jeweils neuen Akzentsetzungen, mit denen das überlieferte Bild an die wechselnden Gegenwarten angepasst wird. Im Jahr 2008, so scheint es, war es das Thema der Massen und ihres Regiertwerdens, das die kollektive Epochenerfahrung ausdrücken sollte.

Das eigentlich Brisante an diesem bildlichen Seismogramm der Gesellschaft jedoch enthüllt sich, wenn wir die Traumbilder des Films nicht mehr *nur* von ihrem Wirklichkeitshintergrund aus denken, sondern auf die Wünsche selbst fokussieren, die als phantastische Antworten auf diesen Wirklichkeitshintergrund zirkulieren. Die Bilder des Films zeigen

56 In einem anderen Interview Millers (Sharrett/Miller 1991: 44) heißt es ähnlich: »Batman works best in a society that's gone to hell. That's the only way it ever worked. He was created when the world was going to hell, and *Dark Knight* came out when the world went to hell.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

uns, welche sozialen und politischen ›Energien‹ im Untergrund der Gesellschaft fließen und welche Auswege und Problemlösungen sich die in die Krise geratene Gesellschaft erträumt.[57] Die Schiffsszene repräsentiert die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht etwa nur, sondern stellt uns eine *andere Wirklichkeit* vor Augen. Im Unterschied zur echten Gesellschaft gehen die Massen in The Dark Knight den Schritt über das bloß passive Sehen hinaus. Sie werden zu politischen Akteuren, die das auseinanderfallende Gemeinwesen gemeinschaftlich erneuern. Sie belassen es nicht beim psychosozialen Arrangement der passiv konsumierenden Masse, sondern kommen, wenn auch unfreiwillig, als Versammlungsmasse physisch zusammen, um eine gemeinsame Entscheidung über ihr Handeln zu treffen. Für einen kurzen Moment erhebt der Film die Massen zum politischen Subjekt, ja zum Souverän im starken Sinne des Wortes. Sie sind es, die über den Ausnahmezustand und damit über die Zukunft des Gemeinwesens entscheiden.

So verwirklicht sich im Medium der Bilder, was in der Gesellschaft außerhalb eine versperrte Option darstellt. In der Schiffsszene träumt die Gesellschaft sich selbst nicht nur als andere, sondern spezifischer noch als *sich selbst gestaltende*, in gewissem Sinne als *revolutionäre Gesellschaft*, die sich in einem Akt der Autonomie und Selbstbestimmung neu begründet. So steht die Schiffsszene dafür ein, dass die Idee der politischen Erneuerung von unten selbst heute noch lebendig ist – und zwar nicht nur vereinzelt, sondern massenhaft, auf der Makroebene der Gesellschaft. Sie zeigt, dass die politischen und emanzipatorischen Impulse der Massen unter der Oberfläche des ›Postpolitischen‹ und der ›Postdemokratie‹[58] noch immer brodeln, auch wenn sie sich nicht direkt in politische Ideen ummünzen, sondern nur dunkel geträumt werden und selbst im Traum noch entstellt oder zurückgenommen werden.

Derselbe Film zeigt allerdings auch, dass sich das gesellschaftliche Leiden an der Gesellschaft nicht automatisch in emanzipatorische Wunschphantasien umsetzen muss. Die politischen Energien können ihren Weg ebenso gut in die entgegengesetzten Richtungen einer destruktiven oder autoritären Krisenlösung einschlagen. Auch die Bilder des anomischen Terrors und der autoritären Souveränität sind gesellschaftliche Möglichkeiten. Dieselbe Gesellschaft, die von der eigenen Emanzipation träumt, träumt von der autoritären Erlösung durch den Heilsbringer im

57 Zum Begriff der »sozialen Energien« und ihrer kulturellen »Zirkulation« im Medium der Kunst – hier am Beispiel von Shakespeares Dramen – vgl. auch Greenblatt (1988: 7–24) sowie die Ausführungen zum Erzählen als *»Modus der Erzeugung, Gestaltung und Transmission sozialer Energien«* bei Koschorke (2012: 64–66, 101–106; Zitat: 103).

58 Zu diesen Diagnosen vgl. Rancière (1997), Crouch (2003) und Mouffe (2005); für einen Überblick über den ›Postdemokratie-Diskurs‹ siehe Ritzi (2014).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Feldermauskostüm oder von der nihilistischen Lust am chaotischen Untergang aller Ordnung. Wenn auch diese Teile des Traums resonanzfähig waren, so muss auch ihnen eine ›Eigenfrequenz‹ im Publikum entsprechen; ja, vielleicht sogar eine wesentlich stärkere, bedenkt man die langjährige Erfolgsgeschichte des Superheldengenres, das seit jeher im Modus der autoritären Krisenlösung operiert. Gerade im Interesse dieser autoritären Krisenlösung geschieht es ja, wenn die Utopie der Schiffsszene wieder zurückgenommen und durch das ›rettende Finale‹ ersetzt wird. Es ist nicht die Utopie, sondern ihre Verdrängung, die das letzte Wort behält.

Vor diesem Hintergrund fällt es leicht, den Film von seinem Ende her als Ideologieprodukt zu kritisieren. Bordoloi etwa zieht diesen Schluss, wenn er die ›rhetorische Operation‹ von Nolans Filmen in der politischen Affirmation des Kapitalismus erblickt:

> »On a political level, it appears as if Nolan is performing a rhetorical operation where the hegemony of capitalism is not only endorsed, but valourized as the best mode of social and economic existence. Any ideology that interrogates/debunks the claims of capitalism is bad/evil, and represented as proponents of chaos.« (Bordoloi 2012: 92)

In dieser Sichtweise erscheinen diese Filme dann geradewegs als Instrument einer ›ideologischen Konditionierung‹ der Zuschauer:

> »What is interesting to note here is that films masked as superhero franchises (and therefore chiefly catering to the young) do play an important role in ideologically conditioning particular/targeted subject positions into accepting/internalizing a particular hegemonic world view. The task becomes easier if the other is speciously represented as threat to the stable order, bringers of chaos and destruction to the rational, public space.« (Ebd.)

Diese Beschreibung ist auf einer bestimmten Ebene vollkommen zutreffend; exakt auf diese Weise operiert der Film. Die Kritik der Ordnung wird durch Figuren des Chaos verkörpert, deren moralische Niedertracht die in den Figuren eingelassene Kritik politisch neutralisiert. So passen sich die Filme an die gesellschaftlichen Verdrängungsverhältnisse an und reproduzieren sie, indem sie sich in vorauseilendem Gehorsam ihrer Zensur unterwerfen. Aber, und das ist das Entscheidende, sie eilen der Zensur doch nicht so weit voraus, dass sie das Zensierte von vornherein unter den Tisch fallen ließen. Auch wenn der emanzipatorische Gehalt der Schiffsszene am Ende zurückgenommen wird, so wurde er dennoch artikuliert; auch wenn die utopische Resonanz gezähmt wird, wurde sie immerhin zeitweise freigesetzt. Bordolois Ideologiekritik entgehen die utopischen Momente des Films und damit seine inneren Widersprüche.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

The Dark Knight verdrängt das gesellschaftliche Unbewusste also; aber nicht, ohne es zuvor auf die Bühne der Öffentlichkeit gebracht zu haben. Anstatt die unbewussten Inhalte von vornherein im Unsichtbaren zu belassen, rührt er an die Verdrängung, indem er das Verdrängte wenigstens vorübergehend sichtbar macht. Gerade durch die Sichtbarkeit seiner Bruchstellen macht der Film die Arbeit der Ideologie *beobachtbar*. Und obgleich er die aufbrechende Utopie am Ende doch wieder abwehrt, trägt er diese Abwehr auf der Oberfläche des Films selbst aus und bringt sie dadurch wenigstens potentiell zu Bewusstsein. Utopie und Ideologie koexistieren in diesem Film, unvereinbar miteinander und doch vereint. The Dark Knight ist nicht nur ein Ausdruck der Gesellschaft im Sinne ihrer dominanten Ideologie, sondern auch und viel stärker noch ein Ausdruck ihrer Zerrissenheit zwischen dieser Ideologie und den untergründigen Energien, die ihr entgegenarbeiten. Er präsentiert uns den Zwiespalt einer Gesellschaft, ihr Hin- und Hergerissensein zwischen emanzipatorischen, autoritären, destruktiven und religiösen Antworten auf die Krise des Gemeinwesens. Die unterschiedlichen Bilder sind gegensätzliche Antworten auf dasselbe Problem; einander widerstreitende Auswege aus der Krise einer blockierten Gesellschaft.

Wenn die Widersprüchlichkeit und Zerrissenheit des Films folglich eine gesellschaftliche Zerrissenheit widerspiegelt – wer oder was ist hier eigentlich zerrissen? Sind es verschiedene gesellschaftliche Gruppen, die die verschiedenen Positionen des Films unter sich aufteilen, so dass jeder Wunsch des Films eine bestimmte Gruppe repräsentiert? Dies würde zum pluralistischen Modell der ›Sehgemeinschaften‹ passen, wie es im Zusammenhang mit der Imaginationskollektivierung (2.2.3) entwickelt und auch im Hinblick auf die widerstreitenden Lesarten der filmischen Anspielungen auf den ›war on terror‹ implizit vorausgesetzt wurde. Gerade in der Vielfalt der präsentierten Wünsche läge diesem Modell gemäß dann das Erfolgsgeheimnis des Films, der nicht nur eine, sondern gleich mehrere Einladungen zum gemeinsamen Kunstgenuss ausspricht, auf welche die Zuschauer mit ihren jeweils eigenen Erfahrungshintergründen und Phantasien einsteigen können. Die unaufgelösten Widersprüche des Films fungieren aus dieser Sicht als Unbestimmtheitsstellen, die von den Zuschauern mit eigenen Wunschphantasien besetzt werden können. Womöglich spricht der Film letzten Endes völlig entgegengesetzte Sehgemeinschaften an, die sich an jeweils anderen Stellen des Films ›einklinken‹. In diesem Fall käme alles auf die subjektive Lektüre des Filmzuschauers an, wiewohl diese nicht gänzlich beliebig ausfallen kann, sondern ihre objektive Grundlage im präsentierten Material findet, so widersprüchlich dieses auch sein mag.

Eine alternative Deutungsmöglichkeit für die inneren Widersprüche des Films erscheint gleichwohl nicht minder plausibel: dass nämlich der Film nicht so sehr verschiedene Sehgemeinschaften erzeugt, sondern

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zumindest einige seiner Widersprüchlichkeiten auch innerhalb einer Sehgemeinschaft bzw. innerhalb des jeweiligen Zuschauers ausspielt. Wir identifizieren uns *gleichzeitig* mit Batman, dem Joker und den Massen, anstatt uns für eine dieser Instanzen entscheiden zu müssen. Der Filmgenuss gleicht in diesem Sinne weniger einem Nebeneinander als vielmehr einem *Durchlauf* durch verschiedene Subjektpositionen und Wunschimaginationen. Mal zieht uns der Film auf die Seite unserer destruktiven, antikulturellen Zerstörungswünsche, mal auf die Seite der einfachen Menschen und der mit ihnen verbundenen utopischen Sehnsüchte; das andere Mal wiederum zieht er uns auf die Seite des Superhelden und unserer autoritären Erlösungswünsche.

Welche der beiden Deutungsmöglichkeiten letztlich zutrifft, lässt sich an dieser Stelle nicht entscheiden. Wir können nur angeben, welche verschiedenen Wunschangebote der Film seinen Zuschauern unterbreitet hat; welche dieser Angebote tatsächlich im Zuschauer verfangen und Resonanz ausgelöst haben, lässt sich allein anhand des Films nicht beurteilen. Dazu bräuchte es die Ergänzung durch Freuds ›Technik der Verwertung der Einfälle des Träumers‹, also die aufwendige Durchführung von psychoanalytischen Tiefeninterviews mit einzelnen oder auch mit Gruppen von Filmzuschauern.[59] Dergleichen muss künftigen Untersuchungen vorbehalten bleiben.

59 Zur Methode des Tiefeninterviews in der qualitativen Sozialforschung, das sich u.a. in der psychologischen Marktforschung empirisch bewährt hat, vgl. Friedrichs (1973: 224–236) und Salcher (1995: 67–74); zur Assoziationsmethode im Anschluss an Freud vgl. Kirchmair (2007), zum »Bild-Assoziationsverfahren« auch Ahlert/Gutjahr (2007), dort mit Bezug auf C.G. Jungs Assoziationsexperimente. Zur Methode der Gruppendiskussion für die Erforschung ›nicht-öffentlicher Gruppenmeinungen‹ vgl. außerdem Friedrich Pollocks *Gruppenexperiment* (1955), deren Ziel es war »zu ermitteln, [...] was auf dem Gebiet der politischen Ideologie in der Luft liegt« (Pollock 1955: 34). Eine Anwendung der Assoziationsverwertung als Methode der psychoanalytischen Rezeptionsforschung in der Literaturwissenschaft findet sich bei Holland (1973), aber auch schon bei Baudouin (1929).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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. ›Entführungstheorie 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. ›Verbildlichungsarbeit‹ 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

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Wunschangebote 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

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Ausdrucksgeschehen 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.[1] 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

1 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 Schlechtriemen (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).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Schiffsszene; 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 die träumende 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

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.[2] 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

2 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.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an der Wirklichkeit zerschellten Phantasien der revolutionären Bewegungen ins gesellschaftliche Unbewusste abgewandert; die einstmals so wirkmächtigen Utopien nicht nur unverwirklichbar, sondern *undenkbar* geworden. Wenn gesellschaftliche Verdrängung immer auch die Unterdrückung von ›Kontingenz-‹, 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 rührt 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 Wiederauftauchen der verdrängten Massen auf der Bühne der Geschichte, sondern spezifischer noch von ihrem Wiederauftauchen in guter, vernünftiger, sittlicher Form. So kommt in ihr das gescheiterte politische Projekt der

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 rührt 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 verhüllen. 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 Wunschangebote 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.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 dasselbe 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

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 tiefsinnige 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.«[3] (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

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 derselbe 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 *einen*, 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.«

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 vereinzelte, 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 alledem 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:

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> »Die Reform des Bewußtseins besteht nur darin, daß man die Welt ihr Bewußtsein innewerden 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.[4] 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.[5]

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 Karatanis *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.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 der träumenden Gesellschaft nichts ändern, ihr allenfalls die Augen öffnen. Sobald es aber mehrere gesellschaftlich geträumte Träume gibt, gewinnt die Traumdeutung eine Schlüsselfunktion. Sie öffnet der träumenden 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.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Quellenverzeichnis

Literatur

Abraham, Nicolas/Torok, Maria (1976): The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy. Minneapolis: The University of Minnesota Press 1986.

Ackermann, Friedhelm (1994): »Die Modellierung des Grauens. Exemplarische Interpretation eines Werbeplakats zum Film ›Der Schlafwandler unter Anwendung der ›Objektiven Hermeneutik‹ und Begründung einer kultursoziologischen Bildhermeneutik«. In: Detlef Garz/Klaus Kraimer (Hg.): Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 195–225.

Adler, Matthias (1993): Ethnopsychoanalyse. Das Unbewußte in Wissenschaft und Kultur. Stuttgart/New York: Schattauer.

Adorno, Theodor W. (1946): »Die revidierte Psychoanalyse«. In: Bernhard Görlich/Alfred Lorenzer/Alfred Schmidt (Hg.): Der Stachel Freud. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 119–138.

Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Ahlert, Dieter/Gutjahr, Gert (2007): »Markenforschung. Die Psychodynamik der Marke«. In: Gabriele Naderer/Eva Balzer (Hg.): Qualitative Marktforschung in Theorie und Praxis. Grundlagen, Methoden und Anwendungen. Wiesbaden: Gabler, S. 429–450.

Albrecht, Clemens (2007): »Wörter lügen manchmal, Bilder immer. Wissenschaft nach der Wende zum Bild«. In: Wolf-Andreas Liebert/Thomas Metten (Hg.): Mit Bildern lügen. Köln: Herbert von Halem, S. 29–49.

Albrecht, Clemens (2017): »Kultursoziologie als allgemeine Soziologie«. In: Frithjof Nungesser/Stephan Moebius/Katharina Scherke (Hg.): Handbuch Kultursoziologie, Bd. 1: Begriffe – Kontexte – Perspektiven – Autor_innen. Wiesbaden: Springer VS/Springer Reference Sozialwissenschaften. Online: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-658-08000-6_57-1 (abgerufen am 16.01.2019).

Altman, Leon L. (1975): Praxis der Traumdeutung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

Anders, Günther (1956): »Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen«. In: ders.: Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: C.H. Beck 1985, S. 97–211.

Anderson, Benedict (1983): Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London/New York: Verso 1991 (rev. ed.).

Andree, Martin (2005): Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung). München: Fink.

Andriopoulos, Stefan (2013): Ghostly Apparitions. German Idealism, the Gothic Novel, and Optical Media. New York: Zone Books.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Antoine, Jean-Philippe (2009): »Tardes Ästhetik. Kunst & Kunst oder Die Erfindung des sozialen Gedächtnisses«. In: Christian Borch/Urs Stäheli (Hg.): Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 164–179.

Aristoteles (Poet.): Poetik. Hg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994.

Arnheim, Rudolf (1954/1974): Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. Berkeley/Los Angeles/London: University Of California Press 1974 (erw. u. überarb. Aufl.).

Arnheim, Rudolf (1969): Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln: DuMont 1972.

Asmuth, Christoph (2010): Bilder über Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck.

Assmann, Jan (1990): »Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handelns im Alten Ägypten«. In: Visible Religion, Nr. 7, S. 1–20.

Assmann, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck 2000 (3. Aufl.).

Augustinus (De dial.): De dialectica (Auszüge). In: Martin Ruef: Augustin über Semiotik und Sprache. Sprachtheoretische Analysen zu Augustins Schrift »De Dialectica« mit einer deutschen Übersetzung. Bern: Wyss 1981.

Augustinus (De doctr. christ.): Die christliche Bildung (De doctrina christiana). Übers. von Karla Pollmann. Stuttgart: Reclam 2013.

Aunger, Robert (2000) (Hg.): Darwinizing Culture. The Status of Memetics as a Science. Oxford: Oxford University Press.

Bachelard, Gaston (1949): Psychoanalyse des Feuers. Frankfurt a.M.: Fischer 1990.

Bachleitner, Reinhard/Weichbold, Martin: »Zu den Grundlagen der visuellen Soziologie: Wahrnehmen und Sehen, Beobachten und Betrachten«. In: Forum Qualitative Sozialforschung, Nr. 16 (2). Online: https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/47295 (abgerufen am 16.01.2019).

Bachmann-Medick, Doris (2006): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Bachtin, Michail (1965): »Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur«. In: ders.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1990, S. 47–60.

Bacon, Roger (De signis): »An Unedited Part of Roger Bacon's ›Opus Maius‹: ›De Signis‹. Hg. von K. M. Fredborg/Lauge Nielsen/Jan Pinborg. In: Traditio, Nr. 34, 1978, S. 75–136.

Bacon-Smith, Camille/Yarbrough, Tyrone (1991): »Batman: The Ethnography«. In: Roberta E. Pearson/William Uricchio (Hg.): The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media. New York/London: Routledge/BFI, S. 90–116.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bader, Lena/Gaier, Martin/Wolf, Falk (2010) (Hg.): Vergleichendes Sehen. München: Fink 2010.

Baecker, Dirk (2000): Wozu Kultur? Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Baecker, Dirk (2007): »Bilderzauber«. In: ders.: Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 175–190.

Bahn, Paul G. (1988/2016): Images of the Ice Age. Oxford: Oxford University Press 2016 (3., überarb. Aufl.).

Balint, Michael (1959): Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972.

Barthes, Roland (1964): »Rhetorik des Bildes«. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 28–46.

Barthes, Roland (1980): Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Bartz, Christina et al. (2012): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München: Fink.

Bataille, Georges (1949): »Der verfemte Teil«. In: ders.: Das theoretische Werk, Bd. 1: Die Aufhebung der Ökonomie. München: Rogner & Bernhard 1975, S. 33–234.

Bataille, Georges (1955): »Hegel, Death and Sacrifice«. In: Yale French Studies, Nr. 78, 1990, S. 9–28.

Bauch, Kurt (1960): »Imago«. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2006 (4. Aufl.), S. 275–299.

Baudouin, Charles (1929): »Die Kontemplation«. In: Reinhold Wolff (Hg.): Psychoanalytische Literaturkritik. München: Fink 1975, S. 154–175.

Baudrillard, Jean (1970): »Fetischismus und Ideologie: Die semiologische Revolution«. In: Jean-Bertrand Pontalis (Hg.): Objekte des Fetischismus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, S. 315–334.

Baudrillard, Jean (1976): Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes & Seitz 1982.

Baudrillard, Jean (1978): »Die Präzession der Simulakra«. In: ders.: Agonie des Realen. Berlin: Merve, S. 7–69.

Baudrillard, Jean (1979): Von der Verführung. München: Matthes & Seitz 1992.

Baudrillard, Jean (1986): »Jenseits von Wahr und Falsch oder Die Hinterlist des Bildes«. In: Hans Matthäus Bachmayer/Otto van de Loo/Florian Rötzer (Hg.): Bildwelten – Denkbilder. München: Boer, S. 265–268.

Baudrillard, Jean (1987): »Towards the vanishing point of art«. In: Florian Rötzer/Sara Rogenhofer (Hg.): Kunst machen? Gespräche und Essays. München: Boer 1990, S. 201–210.

Baudrillard, Jean (1994): »Illusion, Desillusion, Ästhetik«. In: Stefan Iglhaut/Florian Rötzer/Elisabeth Schweger (Hg.): Illusion und Simulation. Begegnung mit der Realität. Ostfildern: Hatje Cantz 1995, S. 90–101.

Baudrillard, Jean (1998): »Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität…«. In: ders.: Fotografien/Photographies/Photographs 1985–1998. Hg. von Peter Weibel. Graz/Ostfildern-Ruit: Neue Galerie Graz/Hatje Cantz 1999, S. 20–35.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Baudrillard, Jean (1999): Der unmögliche Tausch. Berlin: Merve 2000.
Baudrillard, Jean (2001): »Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes«. In: ders.: Der Geist des Terrorismus. Wien: Passagen 2002, S. 11–35.
Baudrillard, Jean (2004): Die Intelligenz des Bösen. Wien: Passagen 2006.
Baudrillard, Jean/Noailles, Enrique Valiente (2004): Gesprächsflüchtlinge. Wien: Passagen 2007.
Baudry, Jean-Louis (1970): »Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat«. In: Robert F. Riesinger (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster: Nodus 2003, S. 27–39.
Baudry, Jean-Louis (1975): »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«. In: Psyche, Nr. 11, 1994, S. 1047–1074.
Bauerle, Dorothee (1988): Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne. Münster: Lit.
Beck, Gerald (2013): Sichtbare Soziologie. Visualisierung und soziologische Wissenschaftskommunikation in der Zweiten Moderne. Bielefeld: Transcript.
Becker, Anne (2013): 9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags. Bielefeld: Transcript.
Becker, Gary S. (1976): Der ökonomische Ansatz zur Erklärung menschlichen Verhaltens. Tübingen: Mohr Siebeck 1993 (2. Aufl.).
Becker, Howard S. (1982): Art Worlds. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
Becker, Sabina/Korte, Barbara (2011) (Hg.): Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film. Berlin/New York: De Gruyter.
Behnke, Kerstin (1992): »Repräsentation«. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 790–853.
Bellour, Raymond (2002): »Das Entfalten der Emotionen«. In: Matthias Brütsch et al. (Hg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren 2005, S. 51–101.
Belting, Hans (1990): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München: C.H. Beck 2004 (6. Aufl.).
Belting, Hans (2001): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink.
Belting, Hans (2006): »Der Blick im Bild. Zu einer Ikonologie des Blicks«. In: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München: Fink, S. 121–144.
Belting, Hans (2007a) (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink.
Belting, Hans (2007b): »Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage«. In: ders. (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink, S. 49–75.
Belting, Hans (2008): Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München: C.H. Beck 2008

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Benjamin, Walter (1927–1940): Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Benjamin, Walter (1935): »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«. In: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 45–59.

Benjamin, Walter (1936): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Bensch, Georg (1994): Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik. München: Fink.

Berendt, Bettina (2005): »Kognitionswissenschaft«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 21–36.

Bergande, Wolfram (2007): Die Logik des Unbewussten in der Kunst. Subjekttheorie und Ästhetik nach Hegel und Lacan. Wien: Turia + Kant.

Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1966): Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt a. M.: Fischer 1980.

Bergstein, Mary (2010): Mirrors of Memory: Freud, Photography, and the History of Art. Ithaca/London: Cornell University Press.

Bernfeld, Siegfried/Feitelberg, Sergei (1930): Energie und Trieb. Psychoanalytische Studien zur Psychophysiologie. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

Białostocki, Jan (1973): »Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie«. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln: DuMont 1979, S. 15–63.

Blackmore, Susan (1999). The Meme Machine. Oxford: Oxford University Press.

Blackmore, Tim (1991): »The Dark Knight of Democracy: Tocqueville and Miller Cast Some Light on the Subject«. In: Journal of American Culture, 14 (1), S. 37–56.

Blanke, Börries (2003): Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie. Wiesbaden: Springer.

Blanke, Börries/Giannone, Antonella/Vaillant, Pascal (2005): »Semiotik«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 149–162.

Blickle, Peter et al. (2002) (Hg.): Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte. München: R. Oldenbourg.

Bloch, Ernst (1959): Das Prinzip Hoffnung. Drei Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

Bloor, David (1997): »Collective Representations as Social Institutions«. In: W. S. F. Pickering (Hg.): Durkheim and Representations. New York/London: Routledge 2000, S. 157–166.

Blumenberg, Hans (1957): »›Nachahmung der Natur‹. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen«. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 9–46.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Blumenberg, Hans (1960): Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

Blumenberg, Hans (1979): Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

Blümle, Claudia (2011): »Gemeinschaft in und vor dem Bild«. In: Beate Fricke/Markus Klammer/Stefan Neuner (Hg.): Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie. München: Fink, S. 109–136.

Blümle, Claudia/von der Heiden, Anne (2005) (Hg.): Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie. Zürich/Berlin: Diaphanes.

Bockemühl, Michael (1985): Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion: Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Stuttgart: Urachhaus.

Boehm, Gottfried (1971): »Einleitung«. In: Konrad Fiedler: Schriften zur Kunst I. Hg. von Gottfried Boehm. München: Fink, S. XLV–XCVII.

Boehm, Gottfried (1985) (Hg.): Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. München: Fink.

Boehm, Gottfried (1992): »Sehen. Hermeneutische Reflexionen«. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie, Nr. 1, S. 50–67.

Boehm, Gottfried (1994a): »Die Bilderfrage«. In: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2006 (4. Aufl.), S. 325–343.

Boehm, Gottfried (1994b): »Die Wiederkehr der Bilder«. In: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2006 (4. Aufl.), S. 11–38.

Boehm, Gottfried (1994c) (Hg): Was ist ein Bild? München: Fink 2006 (4. Aufl.).

Boehm, Gottfried (1996a): »Die Arbeit des Blickes. Hinweise zu Max lmdahls theoretischen Schriften«. In: Max Imdahl: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode. Hg. von Gottfried Boehm. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–41.

Boehm, Gottfried (1996b): »Zuwachs an Sein. Hermeneutische Reflexion und bildende Kunst«. In: Hans-Georg Gadamer et al. (Hg.): Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung. München: Klüser, S. 95–125.

Boehm, Gottfried (2001): »Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor«. In: ders. (Hg.): Homo Pictor. München/Leipzig: Saur, S. 3–13.

Boehm, Gottfried (2004): »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«. In: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont 2004, S. 28–43.

Boehm, Gottfried (2006): »Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes«. In: Bernd Hüppauf/Christoph Wulf (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München: Fink, S. 244–253.

Boehm, Gottfried (2007): Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press.

Boehm, Gottfried (2008a): »Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz«. In: ders./Birgit Mersmann/Christian Spieß (Hg.): Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt. München: Fink, S. 15–43.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Boehm, Gottfried (2008b): »Das Lebendige. Rothkos Zugänge zum Bild«. In: Hubertus Gaßner/Christiane Lange/Oliver Wick (Hg.): Mark Rothko Retrospektive [Ausstellungskatalog]. München: Hirmer, S. 180–184.

Bohleber, Werner et al. (2016): »Unbewusste Phantasie und ihre Konzeptualisierungen: Versuch einer konzeptuellen Integration«. In: Psyche, Nr. 70 (1), S. 24–59.

Böhme, Gernot (1999): Theorie des Bildes. München: Fink.

Böhme, Hartmut (2000): »Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten«. In: Hans Belting/Dietmar Kamper (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. München: Fink, S. 23–42.

Bohn, Cornelia (2012): »Bildlichkeit und Sozialität. Welterzeugung mit visuellen Formen«. In: Soziale Systeme, Nr. 18 (1+2), S. 40–68.

Boichel, Bill (1991): »Batman: Commodity as Myth«. In: Roberta E. Pearson/William Uricchio (Hg.): The Many Lives of The Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media. New York/London: Routledge/BFI, S. 4–17.

Bolz, Norbert (1996): »Das große stille Bild im Medienverbund«. In: ders./Ulrich Rüffer (Hg.): Das große stille Bild. München: Fink, S. 16–41.

Borch, Christian (2012): The Politics of Crowds. An Alternative History of Sociology. Cambridge: Cambridge University Press.

Borch, Christian/Stäheli, Urs (2009): »Einleitung – Tardes Soziologie der Nachahmung und des Begehrens«. In: dies. (Hg.): Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–38.

Bordoloi, Mridul (2012): »Re-packaging Disaster Post 9/11 and Christopher Nolan's The Dark Knight Trilogy«. In: Journal of Creative Communications, Nr. 7 (1–2), S. 87–100.

Bornemann, Ernest (1973): Psychoanalyse des Geldes. Eine kritische Untersuchung psychoanalytischer Geldtheorien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bosch, Aida/Mautz, Christoph (2010): »Für eine ästhesiologische Bildhermeneutik, oder: Die Eigenart des Visuellen. Zum Verhältnis von Text und Bild«. In: Hans-Georg Soeffner (Hg.): Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen des 35. DGS-Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Frankfurt am Main 2010. Wiesbaden: Springer VS (CD-ROM).

Bourdieu, Pierre (1970): Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.

Bourdieu, Pierre (1980): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

Bourdieu, Pierre (1992): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Bourdieu, Pierre (1994): Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

Bourdieu, Pierre (2014): Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter. Schriften zur Kultursoziologie 4. Schriften, Bd. 12.1. Berlin: Suhrkamp.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bourdieu, Pierre et al. (1965): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: EVA 2006.

Box Office Mojo (2019a): »The Dark Knight« [Adjuster: Actuals]. Online: http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=darkknight.htm (abgerufen am 16.01.2019).

Box Office Mojo (2019b): »The Dark Knight« [Adjuster: Est. Tickets]. http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=darkknight.htm&adjust_yr=1&p=.htm (abgerufen am 16.01.2019).

Box Office Mojo (2019c): »The Dark Knight Rises« [Adjuster: Actuals]. Online: http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batman3.htm (abgerufen am 16.01.2019).

Box Office Mojo (2019d): »The Dark Knight Rises« [Adjuster: Est. Tickets]. http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=batman3.htm&adjust_yr=1&p=.htm (abgerufen am 16.01.2019).

Brandt, Reinhard (1999): Die Wirklichkeit des Bildes. München: Hanser.

Breckner, Roswitha (2010): Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld: Transcript.

Breckner, Roswitha/Raab, Jürgen (2016): »Materiale Visuelle Soziologie: Einführung in den Themenschwerpunkt«. In: Zeitschrift für Qualitative Forschung, Nr. 17 (1–2), S. 5–9. Online: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-51424-4 (abgerufen am 16.01.2019).

Bredekamp, Horst (1975): Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bredekamp, Horst (2004): »Bildakte als Zeugnis und Urteil«. In: Monika Flacke (Hg.): Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen, Bd. 1. Mainz: Philipp von Zabern, S. 29–66.

Bredekamp, Horst (2010): Theorie des Bildakts. Berlin: Suhrkamp.

Brenner, Charles (1955): Grundzüge der Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Fischer 1972 (erw. Neuaufl.).

Breuer, Josef/Freud, Sigmund (1895): Studien über Hysterie. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Fischer 1962, S. 75–312.

Breyer, Thiemo/Creutz, Daniel (2010) (Hg.): Erfahrung und Geschichte. Historische Sinnbildung im Pränarrativen. Berlin/New York: De Gruyter.

Bronfen, Elisabeth (1999): Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin: Volk und Welt.

Bronfen, Elisabeth (2001): »Der unsagbare Kern«. In: taz, 16.10.2001. Online: http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2001/10/16/a0135 (abgerufen am 16.01.2019).

Bronfen, Elisabeth (2008): Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München: Hanser.

Bronfen, Elisabeth (2009): »Visuelles Lesen als kritische Intervention im kulturellen Imaginären«. In: dies.: Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur. Zürich: Scheidegger & Spiess, S. 7–41.

Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (1999) (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Brooker, Will (2001): Batman Unmasked. Analyzing a Cultural Icon. London u.a.: Bloomsbury.

Brooker, Will (2012): Hunting the Dark Knight. Twenty-first Century Batman. London/New York: I. B. Tauris.

Bruhn, Matthias (2003): Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit. Weimar: VDG.

Brumetz, Wolfgang/Ruhs, August (2000): »Über Traum*bild*ung«. In: RISS, Nr. 48, S. 149–167.

Brumlik, Micha (1998): »Archäologie als psychoanalytisches Paradigma der Geschichtswissenschaft«. In: Jörn Rüsen/Jürgen Straub (Hg.): Die dunkle Spur der Vergangenheit. Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 70–81.

Brunswick, Ruth Mack (1928): »Ein Nachtrag zu Freuds ›Geschichte einer infantile Neurose‹«. In: Muriel Gardiner (Hg.): *Der Wolfsmann* vom Wolfsmann. Frankfurt a.M.: Fischer 1972 (2., korr. Aufl.), S. 297–346.

Brütsch, Matthias (2009): »Dream screen? Die Film/Traum-Analogie im theoriegeschichtlichen Kontext«. In: Winfried Pauleit et al. (Hg.): Das Kino träumt – Projektion. Imagination. Vision. Berlin: Bertz + Fischer, S. 20–49.

Bubner, Rüdiger (1989): Ästhetische Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Buchholz, Michael B./Gödde, Günter (2013): »Balance, Rhythmus, Resonanz: Auf dem Weg zu einer Komplementarität zwischen ›vertikaler‹ und ›horizontaler‹ Dimension des Unbewussten«. In: Psyche, Nr. 67 (9/10), S. 844–880.

Bunch, Sonny (2008): »Gotham's City War on Terror«. In: The Washington Times, 18.07.2008.

Burri, Regula Valérie (2008): Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder. Bielefeld: Transcript.

Burri, Regula Valérie (2009): »Aktuelle Perspektiven soziologischer Bildforschung. Zum Visual Turn in der Soziologie«. In: Soziologie. Forum der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, Nr. 38 (1), S. 24–39.

Busch, Hans-Joachim (2001): »Gibt es ein gesellschaftliches Unbewußtes?« In: Psyche, Nr. 55 (4), S. 392–421.

Busch, Kathrin (2007): »Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen«. In: dies./Iris Därmann (Hg.): »pathos«. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs. Bielefeld: Transcript, S. 51–73.

Busch, Kathrin (2011): »Bernhard Waldenfels: Kultur als Antwort«. In: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (2., überarb. u. erw. Aufl.), S. 290–299.

Busche, Hubertus (2000): »Was ist Kultur? 1. Teil: Die vier historischen Grundbedeutungen«. In: Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie, Nr. 1, S. 69–90.

Buschmann, Nikolaus/Carl, Horst (2001): Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg. Paderborn u.a.: Schöningh.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bush, Marshall (1967): »Das Formproblem in der psychoanalytischen Kunsttheorie«. In: Hartmut Kraft (Hg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Berlin: MVW 2008, S. 146–179.

Cadiot, Johanna (2012): »Kulturarbeit heute«. In: Anna Tuschling/Erik Porath (Hg.): Arbeit in der Psychoanalyse. Klinische und kulturtheoretische Beiträge. Bielefeld: Transcript, S. 133–150.

Caillois, Roger (1958): Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. Stuttgart: Schwab 1960.

Campbell, Joseph (1949): Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 1999.

Cassirer, Ernst (1923): Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 1: Die Sprache. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977 (7. Aufl.).

Cassirer, Ernst (1925): Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2: Das mythische Denken. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994 (9. Aufl.).

Cassirer, Ernst (1929): Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982 (8. Aufl.).

Cassirer, Ernst (1931): »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum«. In: Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen. Hg. von Marion Lauschke. Hamburg: Meiner 2009, S. 169–190.

Cassirer, Ernst (1944): Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg: Meiner 2007 (2. Aufl.).

Castel, Robert (1965): »Bilder und Phantasiebilder«. In: Pierre Bourdieu et al.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: EVA 2006, S. 235–266.

Castle, Terry (1995): The Female Thermometer. Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny. New York/Oxford: Oxford University Press.

Castoriadis, Cornelius (1975): Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.

Chang, Nancy (2002): Das Ende der Bürgerrechte? Die freiheitsfeindlichen Antiterrorgesetze der USA nach dem 11. September. Berlin: Schwarzerfreitag 2004.

Chaplin, Elizabeth (1994): Sociology and Visual Representation. London/New York: Routledge.

Charyn, Jerome (2008): »Amerikas Totenmaske«. In: DIE ZEIT, Nr. 34.

Chéroux, Clément (2009): Diplopie. Bildpolitik des 11. September. Konstanz: Konstanz University Press 2011.

Claessens, Dieter (1980): Das Abstrakte und das Konkrete. Soziologische Skizzen zur Anthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Coleridge, Samuel Taylor (1817): Biographia Literaria, Bd. 2. Edinburgh: Edinburgh University Press 2014.

Condoleo, Nicola (2015): Vom Imaginären zur Autonomie. Grundlagen der politischen Philosophie von Cornelius Castoriadis. Bielefeld: Transcript.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Conford, Francis Macdonald (1922): The Republic of Plato. London/Oxford/New York: Oxford University Press.
Copeland, Phil (2004): »Future Warrior Exhibits Super Powers«. In: U.S. Department of Defense. Online: http://archive.defense.gov/news/newsarticle.aspx?id=25636 (abgerufen am 16.01.2019).
Couldry, Nick/Livingstone, Sonia/Markham, Tim (2007): Media Consumption and Public Engagement. Beyond the Presumption of Attention. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
Crespi, Franco (1991): »Kultur und soziale Praxis. Symbolische und gesellschaftliche Ordnung im Widerspruch«. In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 112–122.
Crouch, Colin (2003): Postdemokratie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
d'Alembert, Jean Le Rond (1751): Einleitung zur Enzyklopädie. Hg. von Günther Mensching. Hamburg: Meiner 1997.
Dablé, Nadine (2012): Leerstellen transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen. Bielefeld: Transcript.
Dahmer, Helmut (1973): Libido und Gesellschaft. Studien über Freud und die Freudsche Linke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982 (2., erw. Aufl.).
Daniels, Les (1999): Batman – The Complete History: The Life and Times of the Dark Knight. DC Comics/First Chronicle Books 2004.
Danto, Arthur C. (1964): »The Artworld«. In: The Journal of Philosophy, Nr. 61 (19), S. 571–584.
Danto, Arthur C. (1992): Kunst nach dem Ende der Kunst. München: Fink 1996.
Därmann, Iris (1995): Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte. München: Fink.
Dath, Dietmar (2005): »Batman oder Ich bin der Ausnahmezustand«. In: Klassiker der Comic-Literatur, Bd. 7: Batman. Frankfurt a. M.: Frankfurter Allgemeine Zeitung/Panini, S. 3–10.
Davis, Whitney (1992): »Sigmund Freud's Drawing of the Dream of the Wolves«. In: Oxford Art Journal, Nr. 15 (2), S. 70–87.
Dawkins, Richard (1976): The Selfish Gene. Oxford: Oxford University Press 1989.
Daxelmüller, Christoph/Thomsen, Marie-Louise (1982): »Bildzauber im alten Mesopotamien«. In: Anthropos, Nr. 77 (1/2), S. 27–64.
De Saussure, Ferdinand (1916): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hg. von Charles Bally/Albert Sechehaye. Berlin: De Gruyter 1967 (2. Aufl.).
Debray, Régis (1992): Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland. Rodenbach: Avinus 2007 (2., überarb. Aufl.).
Debray, Régis (2000): Einführung in die Mediologie. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 2003.
Deleuze, Gilles (1983): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
Deleuze, Gilles (1985): Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1980): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve 1992.
Delitz, Heike (2010): Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen. Frankfurt a.M./New York: Campus.
Delitz, Heike (2013): Émile Durkheim zur Einführung. Hamburg: Junius.
Deniau, Guy (2007): »Bild und Sprache: Über die Seinsvalenz des Bildes. Ästhetische und hermeneutische Folgerungen«. In: Günter Figal (Hg.): Hans-Georg Gadamer. Wahrheit und Methode. Berlin: Akademie Verlag 2011 (2. Aufl.), S. 51–64.
Derrida, Jacques (1993): Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
Descola, Philippe (2005): Jenseits von Natur und Kultur. Berlin: Suhrkamp 2011.
Deserno, Heinrich (1993): »Traum und Übertragung in der Fallgeschichte des Wolfsmannes«. In: Herbert Bareuther (Hg.): Der Traum des Wolfsmannes. Münster: Lit, S. 32–69.
Deserno, Heinrich (1999) (Hg.): Das Jahrhundert der Traumdeutung. Perspektiven psychoanalytischer Traumforschung. Stuttgart: Klett-Cotta.
Devereux, Georges (1970): Normal und anormal. Aufsätze zur allgemeinen Ethnopsychiatrie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Dewey, John (1922): Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology. New York: Henry Holt.
Dewey, John (1927): Die Öffentlichkeit und ihre Probleme. Bodenheim: Philo 1996.
Dewey, John (1934): Kunst als Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 (3. Aufl.).
Dickie, George (1974): Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis. Ithaca/London: Cornell University Press.
Die Bibel. Einheitsübersetzung der heiligen Schrift. Gesamtausgabe. Stuttgart u.a.: Katholische Bibelanstalt u.a. 1980.
Diels, Hermann/Kranz, Walther (1922): Die Fragmente der Vorsokratiker, Bd. 1. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung (4. Aufl.).
Diken, Bülent/Laustsen, Carsten Bagge (2007): Sociology through the Projector. London: Routledge.
Ditschke, Stephan/Anhut, Anjin (2009): »Menschliches, Übermenschliches. Zur narrativen Struktur von Superheldencomics«. In: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hg.): Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populären Mediums. Bielefeld: Transcript, S. 131–178.
Dotzler, Bernhard (1999): »Leerstellen«. In: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg: Rombach, S. 211–229.
Dubois, Philippe (1990): Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998.
Dumitru, Cristiana (2012): »Rothko's Secrets Revealed – The Theory Behind the Illuminating Bands«. In: Artcorner, 16.01.2012. Online: http://www.artcorner.com/rothkos-secrets-revealed/ (abgerufen am 16.01.2019).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Durkheim, Emile (1893): Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
Durkheim, Emile (1895): Die Regeln der soziologischen Methode. Berlin/Neuwied: Luchterhand 1970.
Durkheim, Emile (1898): »Individuelle und kollektive Vorstellungen«. In: ders.: Soziologie und Philosophie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 45–83.
Durkheim, Emile (1912): Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
Eagleton, Terry (2000): Was ist Kultur? München C.H. Beck 2001.
Ebbinghaus, Hermann (1885): Über das Gedächtnis. Untersuchungen zur experimentellen Psychologie. Leipzig: Duncker & Humblot.
Ebeling, Knut (2009): »ilinx. Zur Physik der Sensation in der surrealistischen Spieltheorie«. In: ilinx, Nr. 1, S. 142–175.
Eberwein, Robert T. (1984): Film and the Dream Screen. A Sleep and a Forgetting. Princeton: Princeton University Press.
Eco, Umberto (1964): »Der Mythos von Superman«. In: ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt a.M.: Fischer 1984, S. 187–222.
Eco, Umberto (1973): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
Eder, Jens (2006): »Imaginative Nähe zu Figuren«. In: montage a/v, Nr. 15 (2), S. 135–160.
Ehn, Billy/Löfgren, Orvar (2008): »A Private Theatre? Daydreaming as a Cultural Practice«. In: Nätverket. Kulturforskning i Uppsala, Nr. 15, S. 38–48.
Ehrenzweig, Anton (1967): Ordnung im Chaos. Das Unbewußte in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst. München: Kindler 1974.
Eibl, Karl (2009): Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Eisele, Sabrina (2016): Entgrenzte Figuren des Bösen. Film- und tanzwissenschaftliche Analysen. Bielefeld: Transcript.
Eisenstein, Sergej (1924): »Montage der Filmattraktionen«. In: ders.: Jenseits der Einstellung. Hg. von Felix Lenz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 15–40.
Elias, Norbert (1936a): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
Elias, Norbert (1936b): Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
Eliot, T. S. (1948): Zum Begriff der Kultur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Elkins, James (2011): »Reasons Why it Is Not Possible to List Concepts of the Image«. In: Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik, Nr. 1, S. 13–14.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Elliott, Anthony (2002): »The Social Imaginary: A Critical Assessment of Castoriadis's Psychoanalytic Social Theory«. In: American Imago, Nr. 59 (2), S. 141–170.
Emmerich, Marcus (2007): Jenseits von Individuum und Gesellschaft. Zur Problematik einer psychoanalytischen Theorie der Sozialität. Gießen: Psychosozial-Verlag.
Erdheim, Mario (1982): Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozess. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Erikson, Erik H. (1954): »Das Traummuster der Psychoanalyse«. In: Psyche, Nr. 8 (10), S. 561–604.
Erlich, Victor (1964): Russischer Formalismus. Frankfurt a. M.: Fischer 1987.
Eßbach, Wolfgang (2014): Religionssoziologie, Bd. 1: Glaubenskrieg und Revolution als Wiege neuer Religionen. München: Fink.
Eßlinger, Eva (2010) (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma. Berlin: Suhrkamp.
Falb, Daniel (2015): Kollektivitäten. Population und Netzwerk als Figurationen der Vielheit. Bielefeld: Transcript.
Farber, David (1994): The Age of Great Dreams. America in the 1960s. New York: Simon & Schuster.
Farzin, Sina (2011): Die Rhetorik der Exklusion. Zum Zusammenhang von Exklusionsthematik und Sozialtheorie. Weilerswist: Velbrück.
Fechner, Gustav Theodor (1860): Elemente der Psychophysik, Bd. 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
Fellmann, Ferdinand (1991): Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Fellmann, Ferdinand (1995): »Innere Bilder im Licht des imagic turn«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentation. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, S. 21–38.
Fenichel, Otto (1934): »Über die Psychoanalyse als Keim einer zukünftigen dialektisch-materialistischen Psychologie«. In: Zeitschrift für Politische Psychologie und Sexualökonomie, Nr. 1 (1), S. 43–62.
Fenichel, Otto (1935): »Schautrieb und Identifizierung«. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, Nr. 11 (4), S. 561–583.
Ferguson, Harvie (1996): The Lure of Dreams: Sigmund Freud and the Construction of Modernity. London/New York: Routledge.
Ferrari, Massimo (2002): »Ist Cassirer methodisch gesehen ein Neukantianer?« In: Detlev Pätzold/Christian Krijnen (Hg.): Der Neukantianismus und das Erbe des deutschen Idealismus: die philosophische Methode. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 103–120.
Festinger, Leon (1957): Theorie der kognitiven Dissonanz. Bern: Huber 2012 (2. Aufl.).
Fetscher, Rolf (1997): »Übertragung und Realität«. In: Psyche, Nr. 51 (3), S. 195–238.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fiedler, Konrad (1876): »Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst«. In: ders.: Schriften zur Kunst I. Hg. von Gottfried Boehm. München: Fink 1971, S. 1–79.
Fiedler, Konrad (1887): »Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«. In: ders.: Schriften zur Kunst I. Hg. von Gottfried Boehm. München: Fink 1971, S. 111–220.
Fingeroth, Danny (2004): Superman on the Couch. What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society. New York/London: Continuum.
Fischer, Joachim (2006): »Der Dritte/Tertiarität. Zu einer Theorieinnovation in den Kultur- und Sozialwissenschaften«. In: Hans-Peter Krüger/Gesa Lindemann (Hg.): Philosophische Anthropologie im 21. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag, S. 146–163.
Fischer-Kern, Melitta (2004): »Über bildlose Träume«. In: Psyche, Nr. 58 (8), S. 681–706.
Fisher, Mark (2012): »Batman's political right turn«. In: The Guardian, 22.07.2012.
Fiske, John (1987): Television Culture. Popular Pleasures and Politics. London/New York: Routledge 1997.
Fiss, Harry (2002): »Traumforschung nach Hobson und Solms«. In: Stephan Hau/Wolfgang Leuschner/Heinrich Deserno (Hg.): Traum-Expeditionen. Tübingen: edition diskord, S. 71–90.
Fleisher, Michael L. (1976): Encyclopedia of comic book heroes, Bd. 1: Batman. New York/London: Macmillan.
Floch, Jean-Marie (1985): Petites mythologie de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique. Paris/Amsterdam: Éditions Hadès-Benjamins.
Flusser, Vilém (1983): Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography 1994 (7. Aufl.).
Fontius, Martin (2001): »Einfühlung/Empathie/Identifikation«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 121–142.
Foucault, Michel (1969): Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
Foucault, Michel (1970): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M.: Fischer 1991.
Franck, Georg (1989): Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München: Dtv 2007.
Freedberg, David (1989): The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago/London: University of Chicago Press.
Freud, Sigmund (1891): Zur Auffassung der Aphasien. Leipzig/Wien: Franz Deuticke.
Freud, Sigmund (1893): »Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene«. In: Studienausgabe, Bd. 6. Frankfurt a.M.: Fischer 1971, S. 9–24.
Freud, Sigmund (1896): »Zur Ätiologie der Hysterie«. In: Studienausgabe, Bd. 6. Frankfurt a.M.: Fischer 1971, S. 51–81.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Freud, Sigmund (1899): »Über Deckerinnerungen«. In: Gesammelte Werke, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 531–554.
Freud, Sigmund (1900): Die Traumdeutung. Studienausgabe, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Fischer 1975.
Freud, Sigmund (1905–1906): »Psychopathische Personen auf der Bühne«. In: Studienausgabe, Bd. 10. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 161–168.
Freud, Sigmund (1905a): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: Studienausgabe, Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 9–219.
Freud, Sigmund (1905b): Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Studienausgabe, Bd. 5. Frankfurt a.M.: Fischer 1972, S. 37–145.
Freud, Sigmund (1907): Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*. In: Studienausgabe, Bd. 10. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 9–85.
Freud, Sigmund (1908a): »Charakter und Analerotik«. In: Studienausgabe, Bd. 7. Frankfurt a.M.: Fischer 1973, S. 23–30.
Freud, Sigmund (1908b): »Der Dichter und das Phantasieren«. In: Studienausgabe, Bd. 10. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 106–179.
Freud, Sigmund (1909): Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben [»Der kleine Hans«]. In: Studienausgabe, Bd. 8. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 9–123.
Freud, Sigmund (1910a): »Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci«. In: Studienausgabe, Bd. 10. Frankfurt a. M.: Fischer 1969, S. 87–159.
Freud, Sigmund (1910b): »Über den Gegensinn der Urworte«. In: Studienausgabe, Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 227–234.
Freud, Sigmund (1911): »Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens«. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 13–24.
Freud, Sigmund (1912): »Zur Dynamik der Übertragung«. In: Studienausgabe, Ergänzungsband. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 157–168.
Freud, Sigmund (1912–1913): Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. In: Studienausgabe, Bd. 9. Frankfurt a. M.: Fischer 1974, S. 287–444.
Freud, Sigmund (1913): »Das Interesse an der Psychoanalyse«. In: Gesammelte Werke, Bd. 8. Frankfurt a.M.: Fischer 1978, S. 389–420.
Freud, Sigmund (1914): »Der Moses des Michelangelo«. In: Studienausgabe, Bd. 10. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 195–222.
Freud, Sigmund (1915a): »Das Unbewusste«. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 119–173.
Freud, Sigmund (1915b): »Die Verdrängung«. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 103–118.
Freud, Sigmund (1915c): »Metapsychologische Ergänzung zur Traumlehre«. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 175–191.
Freud, Sigmund (1915d): »Trauer und Melancholie«. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 193–212.
Freud, Sigmund (1915e): »Triebe und Triebschicksale«. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 75–102.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Freud, Sigmund (1916–1917): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Studienausgabe, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 33–445.
Freud, Sigmund (1918): »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose« [»Der Wolfsmann«]. In: Studienausgabe, Bd. 8. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 125–232.
Freud, Sigmund (1920): Jenseits des Lustprinzips. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 213–272.
Freud, Sigmund (1921): »Massenpsychologie und Ich-Analyse«. In: Studienausgabe, Bd. 9. Frankfurt a.M.: Fischer 1974, S. 61–134.
Freud, Sigmund (1923): Das Ich und das Es. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 273–330.
Freud, Sigmund (1924a): »Kurzer Abriß der Psychoanalyse«. In: Gesammelte Werke, Bd. 13. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 403–427.
Freud, Sigmund (1924b): »Neurose und Psychose«. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 331–337.
Freud, Sigmund (1925): »Die Verneinung«. In: Studienausgabe, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Fischer 1975, S. 371–377.
Freud, Sigmund (1926): Hemmung, Symptom und Angst. In: Studienausgabe, Bd. 6. Frankfurt a.M.: Fischer 1971, S. 227–308.
Freud, Sigmund (1927): Die Zukunft einer Illusion. In: Studienausgabe, Bd. 9. Frankfurt a.M.: Fischer 1974, S. 135–189.
Freud, Sigmund (1930): Das Unbehagen in der Kultur. In: Studienausgabe, Bd. 9. Frankfurt a.M.: Fischer 1974, S. 191–270.
Freud, Sigmund (1933): Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Studienausgabe, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Fischer 1969, S. 448–608.
Freud, Sigmund (1938): Abriss der Psychoanalyse. In: Gesammelte Werke, Bd. 17. Frankfurt a.M.: Fischer 1966, S. 63–138.
Freud, Sigmund (1939): Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen. In: Studienausgabe, Bd. 9. Frankfurt a.M.: Fischer 1974, S. 455–581.
Friedrich, Thomas/Schweppenhäuser, Gerhard (2010) (Hg.): Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.
Friedrichs, Jürgen (1973): Methoden empirischer Sozialforschung. Wiesbaden: Springer 1990 (14. Aufl.).
Fromm, Erich (1932): »Über Methode und Aufgaben einer analytischen Sozialpsychologie«. In: Zeitschrift für Sozialforschung, Bd. 1, S. 28–54.
Fromm, Erich (1955): Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung. München: Dtv 2003.
Fromm, Erich (1960): Zen-Buddhismus und Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
Fromm, Erich (1962): Jenseits der Illusionen. Die Bedeutung von Marx und Freud. Stuttgart: DVA 1981.
Fromm, Erich (1968–1970): Die Entdeckung des gesellschaftlichen Unbewußten. Zur Neubestimmung der Psychoanalyse. München: Heyne 1990.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fuchs, Wolfgang J./Reitberger, Reinhold C. (1971): Comics. Anatomie eines Massenmediums. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973.

Fuery, Patrick (2000): New Developments in Film Theory. Houndmills/London: Macmillan.

Gabler, Andrea (2009): Antizipierte Autonomie. Zur Theorie und Praxis der Gruppe »Socialisme ou Barbarie« (1949–1967). Hannover: Offizin.

Gadamer, Hans-Georg (1960): Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Gesammelte Werke, Bd. 1. Tübingen: Mohr Siebeck 1990 (6. Aufl.).

Gadamer, Hans-Georg (1993): Hermeneutik – Ästhetik – Praktische Philosophie. Hans-Georg Gadamer im Gespräch. Hg. von Carsten Dutt. Heidelberg: Winter.

Gaier, Ulrich (2001): »Naturzeichen. Von Paracelsus bis Novalis«. In: Gerhart von Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann (Hg.): Die Unvermeidlichkeit der Bilder. Tübingen: Gunter Narr, S. 117–131.

Gamm, Gerhard (2001): »Cornelius Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution* (1975)«. In: ders./Andreas Hetzel/Markus Lilienthal (Hg.): Hauptwerke der Sozialphilosophie. Stuttgart: Reclam, S. 173–194.

Gamper, Michael (2007): Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930. München: Fink.

Gans, Grobian (1970): Die Ducks. Psychogramm einer Sippe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972.

Gardiner, Muriel (1971) (Hg.): Der Wolfsmann vom Wolfsmann. Frankfurt a. M.: Fischer 1972.

Garncarz, Joseph (2009): »Jahrmarktkino – Eine europäische Institution«. In: Sacha Szabo (Hg.): Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte. Bielefeld: Transcript, S. 123–144.

Gebhardt, Winfried (2003): »Vielfältiges Bemühen. Zum Stand kultursoziologischer Forschung im deutschsprachigen Raum«. In: Barbara Orth/Thomas Schwietring/Johannes Weiß (Hg.): Soziologische Forschung: Stand und Perspektiven. Ein Handbuch. Opladen: Leske + Budrich, S. 215–226.

Gehlen, Arnold (1940): Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. In: Gesamtausgabe, Bd. 3. Frankfurt a. M.: Klostermann 1993.

Gehlen, Arnold (1956): Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen. Wiesbaden: AULA 1986.

Gehlen, Arnold (1960a): »Mensch und Institutionen«. In: ders.: Anthropologische Forschung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961, S. 69–77.

Gehlen, Arnold (1960b): Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt a. M./Bonn: Athenäum 1965 (2. Aufl.).

Gehrig, Gerlinde (2009): »Bild«. In: dies./Ulrich Pfarr (Hg.): Handbuch psychoanalytischer Begriffe für die Kunstwissenschaft. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 61–73.

Gehring, Petra (2008): Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung. Frankfurt a. M./New York: Campus.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geimer, Peter (2009): Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg: Junius.

Gekle, Hanna (1986): Wunsch und Wirklichkeit. Blochs Philosophie des Noch-Nicht-Bewußten und Freuds Theorie des Unbewußten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Gemoll, Wilhelm (1965): Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. Durchges. u. erw. von Karl Vretska. München u.a.: Freytag u.a. (9. Aufl.).

Genett, Timm (1999): »Angst, Haß und Faszination. Die Masse als intellektuelles Problem und die Beharrlichkeit des Projizierten«. In: Neue Politische Literatur, Nr. 44 (2), S. 193–240.

Gerrig, Richard J. (1993): Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading. New Haven: Yale University Press.

Gertenbach, Lars (2011): »Cornelius Castoriadis: Gesellschaftliche Praxis und radikale Imagination«. In: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (2., überarb. u. erw. Aufl.), S. 277–289.

Gertenbach, Lars (2017): »Postkonstruktivismus in der Kultursoziologie«. In: Frithjof Nungesser/Stephan Moebius/Katharina Scherke (Hg.): Handbuch Kultursoziologie, Bd. 2: Theorien – Methoden – Felder. Wiesbaden: Springer VS/Springer Reference Sozialwissenschaften. Online: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-658-08001-3_7-1 (abgerufen am 16.01.2019).

Giesen, Bernhard (2001): »Social trauma«. In: Neil J. Smelser et al. (Hg.): International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. Cambridge: Cambridge University Press, S. 14473–14476.

Giesen, Bernhard (2010): Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit. Weilerswist: Velbrück.

Ginzburg, Carlo (1988): »Freud, der Wolfsmann und die Werwölfe«. In: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hg.): Individualität. München: Fink, S. 217–227.

Glimcher, Marc (1991) (Hg.): The Art of Mark Rothko: Into an Unknown World. London: Barrie & Jenkins 1992.

Goffman, Erving (1976): Geschlecht und Werbung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.

Goldberg, Jeffrey (2016): »The Obama Doctrine«. In: The Atlantic, April 2016. Online: https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2016/04/the-obama-doctrine/471525/ (abgerufen am 16.01.2019).

Goldberg, Lea (1976): Russian Literature in the 19th Century. Jerusalem: Magnes Press/Hebrew University.

Goldmann, Stefan (2003): Via regia zum Unbewußten. Freud und die Traumforschung im 19. Jahrhundert. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Gombrich, Ernst H. (1960): Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Berlin: Phaidon 2002 (6. Aufl.).

Gombrich, Ernst H. (1970): Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.

Gondek, Hans-Dieter (2000): »Eine psychoanalytische Anthropologie des Bildes«. In: RISS, Nr. 48, S. 9–27.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Goodman, Nelson (1968/1976): Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
Goodman, Nelson (1978): Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
Görlich, Bernhard/Lorenzer, Alfred/Schmidt, Alfred (1980) (Hg.): Der Stachel Freud. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Grace, Victoria (2000): Baudrillard's Challenge: A Feminist Reading. London/New York: Routledge.
Graeser, Andreas (1994): Ernst Cassirer. München: C.H. Beck.
Graf, Fritz (1996): Gottesnähe und Schadenzauber. Die Magie in der griechisch-römischen Antike. München: C.H. Beck.
Green, Melanie C./Brock, Timothy C. (2002): »In the Mind's Eye. Transportation-Imagery Model of Narrative Persuasion«. In: dies./Jeffrey J. Strange/ders. (Hg.): Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations. Mahwah, New Jersey/London: Lawrence Erlbaum Associates, S. 315–341.
Greenblatt, Stephen (1988): Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin: Wagenbach 1990.
Greenlee, Douglas (1973): Peirce's concept of sign. The Hague/Paris: Mouton.
Greve, Gisela (2009): Bilder deuten. Psychoanalytische Perspektiven auf die Bildende Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Greve, Gisela (2015): Das Unbewusste im Bild. Psychoanalytische Kunstbetrachtungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Grittmann, Elke (2007): Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie. Köln: Herbert von Halem.
Groupe µ (1992): Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image. Paris: Seuil.
Grubrich-Simitis, Ilse (1999): »Metamorphosen der ›Traumdeutung‹. Über Freuds Umgang mit seinem Jahrhundertbuch«. In: Jean Starobinski/dies./Mark Solms: Hundert Jahre ›Traumdeutung‹ von Sigmund Freud. Drei Essays. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 35–72.
Grünewald, Dietrich (2014): »Zur Comicrezeption in Deutschland«. In: Aus Politik und Zeitgeschichte, Nr. 64 (33–34), S. 42–48.
Gunning, Tom (1986): »The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«. In: Wanda Strauven (Hg.): The Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, S. 381–388.
Gunther, Gerald (1994): Learned Hand: The Man and the Judge. New York: Alfred A. Knopf.
Guzzoni, Ute (2010): »Das Denken und seine Bilder«. Vortrag an der Kunsthochschule Halle, 20. Januar 2010 [unveröffentlichtes Manuskript].
Guzzoni, Ute (2014): Im Raum der Gelassenheit: die Innigkeit der Gegensätze. Freiburg/München: Karl Alber.
Haase, Helga (1996) (Hg.): Ethnopsychoanalyse. Wanderung zwischen den Welten. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Habermas, Jürgen (1985): Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Halawa, Mark A. (2008): Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs. Köln: Herbert von Halem.

Halbwachs, Maurice (1939): Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Enke 1967.

Halliwell, Stephen (2002): The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

Hamm, Heinz (2003): »Symbol«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 805–807.

Hanich, Julian (2010a): Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear. New York/London: Routledge.

Hanich, Julian (2010b): »Collective Viewing. The Cinema and Affective Audience Interrelations«. In: Passions in Context, Nr. 1 (1), S. 1–18. Online: http://www.passionsincontext.de/uploads/media/04_Hanichpdf.pdf (abgerufen am 16.01.2019).

Harper, Douglas (2012): Visual Sociology. London/New York: Routledge.

Hartmann, Heinz (1927): Die Grundlagen der Psychoanalyse. Stuttgart: Klett 1972.

Hartmann, Heinz/Kris, Ernst/Loewenstein, Rudolph M. (1947): »Notes on the theory of aggression«. In: The Psychoanalytic Study of the Child, Nr. 3 (1), S. 9–36.

Hartwig, Marcel (2011): Die traumatisierte Nation. »Pearl Harbor« und »9/11« als kulturelle Erinnerungen. Bielefeld: Transcript.

Hatfield, Elaine/Cacioppo, John T./Rapson, Richard L. (1994): Emotional Contagion. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.

Hau, Stephan (2008): Unsichtbares sichtbar machen. Forschungsprobleme in der Psychoanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009 (2., korr. Aufl.).

Hau, Stephan/Leuschner, Wolfgang/Deserno, Heinrich (2002) (Hg.): Traum-Expeditionen. Tübingen: edition diskord.

Hauser, Arnold (1953): Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München: C.H. Beck 1972.

Hauser, Arnold (1974): Soziologie der Kunst. München: C.H. Beck 1988 (3. Aufl.).

Hediger, Vinzenz (2004): »Der Film als Tagesrest und Ferment des Symptoms. Psychoanalyse, Filmologie und die Nachträglichkeit der psychoanalytischen Filmtheorie«. In: montage a/v, Nr. 13 (1), S. 112–125.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1805–1806): Naturphilosophie und Philosophie des Geistes. Vorlesungsmanuskript zur Realphilosophie. In: Gesammelte Werke, Bd. 8: Jenaer Systementwürfe III. Hg. von Rolf-Peter Horstmann. Hamburg: Meiner 1976.

Heidegger, Martin (1935): Der Ursprung des Kunstwerkes. Frankfurt a.M.: Klostermann 2012.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hennig, Martin (2010): Warum die Welt Superman nicht braucht. Die Konzeption des Superhelden und ihre Funktion für den Gesellschaftsentwurf in US-amerikanischen Filmproduktionen. Stuttgart: ibidem.
Herder, Johann Gottfried (1772): Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Stuttgart: Reclam 1997.
Herdt, Gilbert (1987): »Selfhood and discourse in Sambia dream sharing«. In: Barbara Tedlock (Hg.): Dreaming. Anthropological and Psychological Interpretations. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, S. 55–85.
Heßdörfer, Florian (2013): Gründe im Sichtbaren. Subjektivierungstheoretische Sondierungen im visuellen Feld. Wien/Berlin: Turia + Kant.
Hessing, Jakob (2000): »Hundert Jahre Traumdeutung. Freuds Politik der Psyche«. In: Merkur, Nr. 611, S. 256–259.
Hetzel, Andreas (2007): »Radikale Imagination: Zur Kulturtheorie von Cornelius Castoriadis«. In: Journal Phänomenologie, Nr. 27, S. 22–32.
Hevers, Edda (2002): »Vom Traumtheater zum Gruselkabinett. Schicksale des Bildes in der Theorieentwicklung Sigmund Freuds«. In: Stephan Hau/Wolfgang Leuschner/Heinrich Deserno (Hg.): Traum-Expeditionen. Tübingen: edition diskord, S. 289–307.
Hick, Ulrike (1999): Geschichte der optischen Medien. München: Fink.
Hickethier, Knut (2002): »Synchron. Gleichzeitigkeit, Vertaktung und Synchronisation der Medien«. In: Werner Faulstich/Christian Steininger (Hg.): Zeit in den Medien – Medien in der Zeit. München: Fink, S. 111–129.
Hikock, Gregory (2014): Warum wir verstehen, was andere fühlen. Der Mythos der Spiegelneuronen. München: Hanser 2015.
Hirsch, Mathias (2011): Trauma. Gießen: Psychosozial-Verlag.
Hobbes, Thomas (1651): Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates. Berlin: Suhrkamp 2011.
Hobson, J. Allan/McCarley, Robert W. (1977): »The Brain as a Dream-State Generator: An Activation-Synthesis Hypothesis of the Dream Process«. In: American Journal of Psychiatry, Nr. 134, S. 1335–1348.
Hofmann, Hasso (1974): Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Berlin: Duncker & Humblot 2003 (4. Aufl.).
Hofmann, Werner (1996): »Sehendes Sehen. Versuch über Max Imdahl«. In: Merkur, Nr. 50 (12), S. 1145–1151.
Hogg, Michael A./Abrams, Dominic (1998): Social Identifications. A Social Psychology of Intergroup Relations and Group Processes. London/New York: Routledge.
Holland, Norman N. (1968): The Dynamics of Literary Response. New York: Columbia University Press 1989.
Holland, Norman N. (1973): Poems in Persons. An Introduction to the Psychoanalysis of Literature. New York: Norton.
Holz, Hans Heinz (2003): Widerspiegelung. Bielefeld: Transcript.
Holz, Hans Heinz/Metscher, Thomas (2005): »Widerspiegelung/Spiegel/Abbild«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 6. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 617–669.
Honneth, Axel (1985): »Eine ontologische Rettung der Revolution. Zur Gesellschaftstheorie von Cornelius Castoriadis«. In: Merkur, Nr. 39 (9/10), S. 807–821.
Horigan, Stephen (1988): Nature and Culture in Western Discourses. London/New York: Routledge.
Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1944): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
Hörning, Karl H. (1999): »Kulturelle Kollisionen. Die Soziologie vor neuen Aufgaben«. In: ders./Rainer Winter (Hg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 84–115.
Hornuff, Daniel (2012): Bildwissenschaft im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp, Burda. München: Fink.
Horton, Donald/Wohl, Richard R. (1956): »Mass communication and parasocial interaction«. In: Psychiatry, Nr. 19, S. 215–224.
Howard, Dick (1977): The Marxian Legacy. London: Macmillan.
Huber, Hans Dieter (2004a): Bild – Beobachter – Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
Huber, Hans Dieter (2004b): »Bildhafte Vorstellungen. Eine Begriffskartographie der Phantasie«. In: ders./Bettina Lockemann/Michael Scheibel: Visuelle Netze. Wissensräume in der Kunst. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 165–216.
Huizinga, Johan (1938): Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.
Hüppauf, Bernd/Wulf, Christoph (2006) (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München: Fink.
Husserl, Edmund (1901): Logische Untersuchungen, Bd. 2, Erster Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. In: Husserliana, Bd. 19/1. New York: Springer Science + Business Media, LLC 1984.
Husserl, Edmund (1904–1905): »Phantasie und Bildbewusstsein«. In: Husserliana, Bd. 23. Den Haag/Boston/London: Martinus Nijhoff 1980, S. 1–108.
Hyman, John (1998): »Bilder betrachten«. In: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, S. 33–47.
Imdahl, Max (1970): »Bildsyntax und Bildsemantik. Zum Centurioblatt im Codex Egberti«. In: ders.: Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften, Bd. 2. Hg. von Gundolf Winter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 78–93.
Imdahl, Max (1972): »Kunstgeschichtliche Bemerkungen von Max Imdahl« [Nachwort]. In: Hans Robert Jauß: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Konstanz: Universitätsverlag, S. 52–72.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Imdahl, Max (1979): »Überlegungen zur Identität des Bildes«. In: ders.: Reflexion – Theorie – Methode. Gesammelte Schriften, Bd. 3. Hg. von Gottfried Boehm. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 381–423.

Imdahl, Max (1980): Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. München: Fink.

Imdahl, Max (1987): »Sprache und Bild – Bild und Sprache. Zur Miniatur der Gefangennahme im Codex Egberti«. In: ders.: Zur Kunst der Tradition. Gesammelte Schriften, Bd. 2. Hg. von Gundolf Winter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 94–103.

Imdahl, Max (1994): »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2006 (4. Aufl.), S. 300–324.

IMDb (2019a): Internet Movie Database: »The Dark Knight: User Ratings«. Online: http://www.imdb.com/title/tt0468569/ratings?ref_=tt_ov_rt (abgerufen am 16.01.2019).

IMDb (2019b): Internet Movie Database: »Top Rated Movies«. Online: https://www.imdb.com/chart/top?ref_=ft_250 (abgerufen am 16.01.2019).

Ingarden, Roman (1937): »Das ästhetische Erlebnis«. In: ders.: Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967. Tübingen: Niemeyer 1969, S. 3–7.

Ingarden, Roman (1962): Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen: Niemeyer.

Internet Movie Poster Awards (2019): »The Dark Knight (2008)«. Online: http://www.impawards.com/2008/dark_knight.html (abgerufen am 16.01.2019).

Isaacs, Susan (1948): »Wesen und Funktion der Phantasie«. In: Psyche, Nr. 70 (6), 2016, S. 530–582.

Iser, Wolfgang (1976): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink 1994 (4. Aufl.).

Iser, Wolfgang (1991): Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Jaeger, Werner (1936): Paideia. Die Formung des griechischen Menschen. Bd. 2: Das Zeitalter der großen Bildner und Bildungssysteme. Berlin: De Gruyter 1959 (3. Aufl.).

Jakobson, Roman (1956): »Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances«. In: ders.: Fundamentals of Language. The Hague: Mouton & Co., S. 53–82.

Jameson, Fredric (1971): »Die Ontologie des Noch-Nicht-Seins im Übergang zum symbolisch-allegorischen Antizipieren: Kunst als Organon kritisch-utopischer Philosophie«. In: Burghart Schmidt (Hg.): Materialien zu Ernst Blochs ›Prinzip Hoffnung‹. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 403–439.

Jameson, Fredric (1981): Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.

Janaway, Christopher (1995): Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts. Oxford: Clarendon Press.

Jauß, Hans Robert (1972): Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Konstanz: Universitätsverlag.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jauß, Hans Robert (1977): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. 1: Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung. München: Fink.

Joas, Hans (1989): »Institutionalisierung als kreativer Prozeß. Zur Politischen Philosophie von Cornelius Castoriadis«. In: Politische Vierteljahresschrift, Nr. 30 (4), S. 585–602.

Joas, Hans (1992): Die Kreativität des Handelns. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Jonas, Hans (1961): »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens«. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2006 (4. Aufl.), S. 105–124.

Jones, Ernest (1916): »Die Theorie der Symbolik«. In: ders.: Die Theorie der Symbolik und andere Aufsätze. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1978, S. 50–114.

Jones, Gerard (2004): Men of Tomorrow. Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book. New York: Basic Books 2005.

Jonsson, Stefan (2013): Masse und Demokratie. Zwischen Revolution und Faschismus. Göttingen: Wallstein Verlag 2015.

Jung, Carl Gustav (1906): »Psychoanalyse und Assoziationsexperiment«. In: Gesammelte Werke, Bd. 2. Olten/Freiburg: Walter, S. 308–337.

Junge, Matthias (2009): Kultursoziologie. Eine Einführung in die Theorien. Konstanz: UVK.

Junge, Matthias (2015) (Hg.): Metaphern soziologischer Zeitdiagnosen. Wiesbaden: Springer VS.

Jürgens, Anna-Sophie (2014): »The Joker, a neo-modern clown of violence«. In: Journal of Graphic Novels and Comics, Nr. 5 (4), S. 441–454.

Kaegi, Dominic (1995): »Jenseits der symbolischen Formen. Zum Verhältnis von Anschauung und künstlicher Symbolik bei Ernst Cassirer«. In: Enno Rudolph/Hans Jörg Sandkühler (Hg.): Symbolische Formen, mögliche Welten – Ernst Cassirer. Hamburg: Meiner, S. 73–84.

Kane, Bob/Andrae, Tom (1989): Batman and Me! Forestville, California: Eclipse Books.

Kansteiner, Wulf (2004): »Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945«. In: Friedrich Jaeger/Jörn Rüsen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 3: Themen und Tendenzen. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 109–138.

Kant, Immanuel (1790): Kritik der Urteilskraft. Hg. von Karl Vorländer. Hamburg: Meiner 1968.

Kappelhoff, Hermann (2004): »Unerreichbar, unberührbar, zu spät. Das Gesicht als kinematografische Form der Erfahrung«. In: montage a/v, Nr. 13(2), 2004, S. 29–53.

Kappelhoff, Hermann (2008): »Zuschauergefühl. Die Inszenierung der Empfindung im dunklen Raum des Kinos«. In: Geraldine Spiekermann/Beate Söntgen (Hg.): München: Fink, S. 195–206.

Karatani, Kojin (2004): History and Repetition. New York: Columbia University Press.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kardaun, Maria (1993): Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung. Amsterdam u.a.: North-Holland.

Karlson, Martin (1987): »Spuren des Sinnlichen. Annäherung an ein szenisches Verstehen gegenständlicher Bilder«. In: Jürgen Belgrad et al. (Hg.): Zur Idee der psychoanalytischen Sozialforschung. Dimensionen szenischen Verstehens. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 331–346.

Keiner, Mechthild (1977): »Über den Icon-Begriff und seine Einführung in die Semiotik bei Peirce«. In: Semiosis Nr. 3, S. 35–44.

Keller, Rudi (1995): Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens. Tübingen/Basel: Francke.

Kelly, Cartiona (2004): »Grandpa Lenin and Uncle Stalin: Soviet Leader Cult for Little Children«. In: Balàzs Apor et al. (Hg.): The Leader Cult in Communist Dictatorships. Stalin and the Eastern Bloc. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan S. 102–122.

Kemper, Werner W. (1955): Der Traum und seine Be-Deutung. Frankfurt a.M.: Fischer 1983.

Kerstein, Benjamin (2008): »Batman's War on Terror«. In: Azure, Nr. 34, S. 136–144.

Keutzer, Oliver et al. (2014): Filmanalyse. Wiesbaden: Springer VS.

Kiening, Christian (2007): »Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen – Semantiken – Effekte«. In: ders. (Hg.): Mediale Gegenwärtigkeit. Zürich: Chronos, S. 9–70.

King, Vera (2014): »Pierre Bourdieu als Analytiker des Sozialen. Methodologische und konzeptionelle Bezüge zur Psychoanalyse sowie sozialpsychologische Perspektiven im Werk Bourdieus«. In: sozialer sinn, Nr. 15 (1), S. 3–28.

Kirchgässner, Gebhard (1991): Homo Oeconomicus. Das ökonomische Modell individuellen Verhaltens und seine Anwendung in den Wirtschafts- und Sozialwissenschaften. Tübingen: Mohr Siebeck.

Kirchmair, Rolf (2007): »Indirekte psychologische Methoden«. In: Gabriele Naderer/Eva Balzer (Hg.): Qualitative Marktforschung in Theorie und Praxis. Grundlagen, Methoden und Anwendungen. Wiesbaden: Gabler, S. 321–341.

Kittler, Friedrich (1986): Grammophon, Film, Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose.

Kittler, Friedrich (1988): »Signal-Rausch-Abstand«. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 342–259.

Kittler, Friedrich (2000): Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft. München: Fink 2001 (2., verb. Aufl.).

Klammer, Markus (2013): Figuren der Urszene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds. Wien/Berlin: Turia + Kant.

Klavan, Andrew (2008): »What Bush and Batman Have in Common«. In: Wall Street Journal, 25.07.2008. Online: http://www.wsj.com/articles/SB121694247343482821 (abgerufen am 16.01.2019).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Klinger, Eric (1990): Daydreaming. Using Waking Fantasy and Imagery for Self-Knowledge and Creativity. Los Angeles: Jeremy P. Tarcher.

Knigge, Andreas C. (1996): Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Koch, Gertrud (2002): »Traumleinwand – filmtheoretische Ausdeutungen eines psychoanalytischen Konzepts«. In: Stephan Hau/Wolfgang Leuschner/Heinrich Deserno (Hg.): Traum-Expeditionen. Tübingen: edition diskord, S. 277–288.

Koebner, Thomas (2003): »Schwindel, Sturz, Ekstase. Anmerkungen zum Vertigo-Motiv in der Filmgeschichte«. In: ders.: Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge. Sankt Augustin: Gardez!, S. 322–342.

Koestler, Arthur (1966): Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Bern/München/Wien: Scherz.

Kofman, Sarah (1970): Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik. München: Fink 1993 [nach der 3., erw. u. erg. Aufl. 1985].

Kohle, Hubertus (2008): »Max Imdahl«. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte, Bd. 2. München: C.H. Beck, S. 217–225.

Kojève, Alexandre (1947): Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

Koller, Hermann (1954): Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern: Francke.

Kollock, Peter (1998): »Social Dilemmas: The Anatomy of Cooperation«. In: Annual Review of Sociology, Nr. 24 (1), S. 183–214.

Körte, Peter (2009): »Camerons Comeback: ›Avatar‹«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.12.2009. Online: http://www.faz.net/-gs6-nouw (abgerufen am 16.01.2019).

Koschorke, Albrecht (2009): »Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen«. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Nr. 83 (1), S. 9–24.

Koschorke, Albrecht (2012): Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt a.M.: Fischer.

Koselleck, Reinhart (2000): Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kothenschulte, Daniel (2008): »Das Land mit der eisernen Maske. Der beste Fantasy-Film seit ›Blade Runner‹: Christopher Nolans ›The Dark Knight‹«. In: Frankfurter Rundschau, 20.08.2008. Online: http://www.fr.de/kultur/batman-das-land-mit-der-eisernen-maske-a-1165156 (abgerufen am 16.01.2019).

Kracauer, Siegfried (1926): »Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser«. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 311–317.

Kracauer, Siegfried (1927): »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino«. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 279–294.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kracauer, Siegfried (1947): Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
Kracauer, Siegfried (1960): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
Kracke, Waud H. (1991): »Languages of Dreaming: Anthropological Approaches to the Study of Dreaming in Other Cultures«. In: Jayne Gackenbach & Anees A. Sheikh (Hg.): Dream Images: A Call to Mental Arms. Amityville: Baywood, S. 203–224.
Kracke, Waud H. (1992): »Cultural Aspects of Dreaming«. In: International Institute for Dream Research. Online: http://www.dreamresearch.ca/pdf/cultural.pdf (abgerufen am 16.01.2019).
Kraft, Hartmut (2004): Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit. Düsseldorf/Zürich: Patmos/Walter.
Kramer, Fritz W. (2001): »Praktiken der Imagination«. In: Gerhart von Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann (Hg.): Die Unvermeidlichkeit der Bilder. Tübingen: Narr, S. 17–29.
Krämer, Sybille (2008): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Krämer, Sybille (2011): »Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ›Blickakte‹«. In: Ludger Schwarte (Hg.): Bild-Performanz. München: Fink, S. 63–88.
Krämer, Sybille/Bredekamp, Horst (2003): »Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur«. In: dies. (Hg.): Bild, Schrift, Zahl. München: Fink, S. 11–22.
Kraus, Karl (1924): Nachts. Aphorismen. München: Dtv 1968.
Kris, Ernst (1952): Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
Kris, Ernst/Kaplan, Abraham (1974): »Ästhetische Mehrdeutigkeit«. In: Mechthild Curtius (Hg.): Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 92–116.
Krois, John Michael (2011): Bildkörper und Körperschema. Hg. von Horst Bredekamp/Marion Lauschke. Berlin: Akademie Verlag.
Kuhns, Richard (1982): »Psychoanalytische Theorie als Kunstphilosophie«. In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): Theorien der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (4. Aufl.), S. 179–236.
Kuhns, Richard (1983): Psychoanalytische Theorie der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
Kuntzel, Thierry (1975): »Die Filmarbeit, 2«. In: montage a/v, Nr. 8 (1), 1999, S. 25–84.
Kurz, Gerhard (1982): Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009 (6. Aufl.).
Lacan, Jacques (1957): »Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud«. In: Schriften II. Weinheim/Berlin: Quadriga 1991 (3., korr. Aufl.), S. 15–55.
Lacan, Jacques (1964): Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim/Berlin: Quadriga 1987.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1985): Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus. Wien: Passagen 2000 (2. Aufl.).
Laing, Ronald D. (1961/1969): Das Selbst und die Anderen. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1973.
Landmann, Michael (1955): Philosophische Anthropologie. Menschliche Selbstdeutung in Geschichte und Gegenwart. Berlin: De Gruyter.
Langer, Susanne K. (1942): Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a.M.: Fischer 1965.
Langley, Travis (2012): Batman and Psychology. A Dark and Stormy Night. New Jersey: Wiley.
Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1964): Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie. Frankfurt a.M.: Fischer 1992.
Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1967): Das Vokabular der Psychoanalyse. Zwei Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
Larsen, Stephen/Larsen, Robin (1991): Joseph Campbell: A Fire in the Mind. The Authorized Biography. Rochester: Inner Traditions 2002 (3. Aufl.).
Latour, Bruno (1994): »Über technische Vermittlung«. In: Werner Rammert (Hg.): Technik und Sozialtheorie. Frankfurt a.M./New York: Campus 1998, S. 483–529.
Latour, Bruno (2002): Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges? Berlin: Merve.
Latour, Bruno (2005): Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Eine Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.
Lausberg, Heinrich (1963): Elemente der literarischen Rhetorik. Ismaning: Hueber 1990 (10. Aufl.).
Le Bon, Gustave (1895): Psychologie der Massen. Stuttgart: Kröner 1982.
Le Tensorer, Jean-Marie Le (2001): »Ein Bild vor dem Bild? Die ältesten menschlichen Artefakte und die Frage des Bildes«. In: Gottfried Boehm (Hg.): Homo Pictor. München/Leipzig: K.G. Saur, S. 57–75.
Lebovici, Serge (1949): »Psychoanalyse und Kino«. In: montage a/v, Nr. 13 (1), 2004, S. 160–169.
Lefebvre, Henri (1961): Kritik des Alltagslebens, Bd. 3: Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit. München: Hanser 1975.
Leff, Leonard J./Simmons, Jerold L. (2001): The Dame Kimono: Hollywood, Censorship, Production Code. Lexington: The University Press of Kentucky Press (2. Aufl.).
Lehmann, Harry (2006): Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann. München: Fink.
Lenk, Elisabeth (1983): Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München: Matthes & Seitz.
Leroi-Gourhan, André (1964–1965): Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
Lesser, Simon O. (1957): »Die Funktionen der Form«. In: Wolfgang Beutin (Hg.): Literatur und Psychoanalyse. Ansätze zu einer psychoanalytischen

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Textinterpretation. München: Nymphenburger 1972, S. 277–299.
Leuschner, Wolfgang/Hau, Stephan (1995): »Die Traumzeichnung des Wolfsmannes im Lichte experimenteller Befunde«. In: Psyche, Nr. 49 (7), S. 609–632.
Leuzinger-Bohleber, Marianne (2005): »Der Bildbegriff in der Psychoanalyse«. In: Stefan Majetschak (Hg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München: Fink, S. 193–214.
Lévi-Strauss, Claude (1955): Traurige Tropen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.
Lévi-Strauss, Claude (1960): »Das Feld der Anthropologie«. In: ders.: Strukturale Anthropologie II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 11–44.
Lewin, Bertram D. (1946): »Sleep, the Mouth and the Dream Screen«. In: Psychoanalytic Quarterly, Nr. 15, S. 419–434.
Lewin, Bertram D. (1953): »Reconsideration of the Dream Screen«. In: Psychoanalytic Quarterly, Nr. 22, S. 174–199.
Lewis, Randolph (2009): »The Dark Knight of American empire«. In: Jump Cut. A Review of Contemporary Media, Nr. 51. Online: http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/DarkKnightBloch/index.html (abgerufen am 16.01.2019).
Lewis-Williams, David (2002): The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art. London: Thams & Hudson.
Licht, Petra/Schmidt, Lisa-Marian/Tuma, Peter (2013) (Hg.): Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der Soziologie des Visuellen. Wiesbaden: Springer VS.
Liebman, Michael (1966): »Ikonologie«. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln: DuMont 1979, S. 301–328.
Liesbrock, Heinz (1996) (Hg.): Die Unersetzbarkeit des Bildes. Zur Erinnerung an Max Imdahl. Münster: Westfälischer Kunstverein Münster.
Link, Jürgen (1996): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen: Westdeutscher Verlag.
Liptay, Fabienne (2006): »Leerstellen im Film. Zum Wechselspiel von Bild und Einbildung«. In: Thomas Koebner/Thomas Meder/dies. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: edition text + kritik/Richard Boorberg, S. 108–134.
Locher, Hubert (2009): »Denken in Bildern. Reinhart Kosellecks Programm *Zur politischen Ikonologie*«. In: Zeitschrift für Ideengeschichte, Nr. III (4), S. 81–96.
Lohmann, Roger Ivar (2007): »Dreams and Ethnography«. In: Deirdre Barrett/Patrick McNamara (Hg.): The New Science of Dreaming, Bd. 3: Cultural and Theoretical Perspectives. Westport/London: Praeger, S. 35–69.
Lorblanchet, Michel (1995/2000): Höhlenmalerei. Ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000 (2., aktual. Aufl.).
Lorenzer, Alfred (1970): Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Lorenzer, Alfred (1971): »Symbol, Interaktion und Praxis«. In: ders. et al.:

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Psychoanalyse als Sozialwissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–59.
Lorenzer, Alfred (1986): »Tiefenhermeneutische Kulturanalyse«. In: Hans-Dieter König et al.: Kultur-Analysen. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 11–98.
Lotman, Jurij M. (1990): Die Innenwelt des Denkens. Berlin: Suhrkamp 2010.
Lotman, Jurij M. (2000): Kultur und Explosion. Berlin: Suhrkamp 2010.
Lotz, Christian (2010): »Im Bilde sein. Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins«. In: Simone Neuber/Roman Veressov (Hg.): Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy. München: Fink, S. 167–181.
Lubar, Steven/Kingery, W. David (1993) (Hg.): History from Things: Essays on Material Culture. Washington/London: Smithsonian Institution Press.
Lüdemann, Susanne (2004): Metaphern der Gesellschaft. Studien zum soziologischen und politischen Imaginären. München: Fink.
Lüdemann, Susanne (2009): »Die imaginäre Gesellschaft. Gabriel Tardes anti-naturalistische Soziologie der Nachahmung«. In: Christian Borch/Urs Stäheli (Hg.): Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 107–124.
Luhmann, Niklas (1962): »Funktion und Kausalität«. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Nr. 14, S. 617–644.
Luhmann, Niklas (1986): Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? Wiesbaden: Springer 2004 (4. Aufl.).
Luhmann, Niklas (1990): »Weltkunst«. In: ders.: Schriften zu Literatur und Kunst. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 189–245.
Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Luhmann, Niklas (1996): Die Realität der Massenmedien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009 (4. Aufl.).
Luhmann, Niklas (1997): Die Gesellschaft der Gesellschaft. Zwei Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Lukács, Georg (1913): »Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos«. In: Anton Kaes (Hg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. München/Tübingen: Dtv/Niemeyer 1978, S. 112–118.
Lukács, Georg (1923): Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über materialistische Dialektik. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1970 [Seitenzählung der Erstausgabe in eckigen Klammern].
Lukács, Georg (1938): »Es geht um den Realismus«. In: ders.: Essays über Realismus. Berlin (DDR): Aufbau-Verlag 1948, S. 128–170.
Lukács, Georg (1986): Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins, 2. Halbband. In: Georg Lukács Werke, Bd. 14. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
Lütkehaus, Ludger (1989) (Hg.): »Dieses wahre innere Afrika«. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud. Frankfurt a. M.: Fischer.
Maag, Georg (2001): »Erfahrung«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden,

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bd. 2. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 260–275.
Maar, Christa/Burda, Hubert (2004) (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont.
Maasen, Sabine/Mayerhauser, Torsten/Renggli, Cornelia (2006): »Bild-Diskurs-Analyse«. In: dies. (Hg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist: Velbrück, S. 7–26.
Maercker, Andreas (1997) (Hg.): Posttraumatische Belastungsstörungen. Berlin/Heidelberg: Springer 2013 (4., vollst. überarb. u. aktual. Aufl.).
Mahony, Patrick J. (1984): Cries of the Wolf Man. New York: International University Press.
Majetschak, Stefan (2005): »Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und zur Metaphorizität in Bildern«. In: Richard Hoppe-Sailer/Claus Volkenandt/Gundolf Winter (Hg.): Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis. Berlin: Reimer, S. 239–253.
Majetschak, Stefan (2009): »Die Sichtbarkeit des Bildes und der Anblick der Welt. Über einige Anregungen Konrad Fiedlers für die Bild- und Kunsttheorie«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 165–180.
Mannoni, Laurent (1996): »The Phantasmagoria«. In: Film History, Nr. 8 (4), S. 390–415.
Marc, Franz (1915): »Die 100 Aphorismen/Das zweite Gesicht«. In: ders.: Schriften. Hg. von Klaus Lankheit. Köln: DuMont 1978, S. 185–213.
Marchart, Oliver (2000): »Das unbewußte Politische. Zum *psychoanalytic turn* in der politischen Theorie: Jameson, Butler, Laclau, Žižek«. In: Jürgen Trinks (Hg.): Bewußtsein und Unbewußtes. Wien: Turia + Kant, S. 196–234.
Marchart, Oliver (2013): Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp.
Marcuse, Herbert (1937): »Über den affirmativen Charakter der Kultur«. In: ders.: Kultur und Gesellschaft, Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1965, S. 56–101.
Marinelli, Lydia/Mayer, Andreas (2002): Träume nach Freud. Die »Traumdeutung« und die Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. Wien: Turia + Kant.
Marschall, Susanne (2005): Farbe im Film. Marburg: Schüren.
Marx, Karl (1843): »[Briefe aus den ›Deutsch-Französischen Jahrbüchern‹]«. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 1. Berlin (DDR): Dietz 1976, S. 337–346.
Marx, Karl (1844a): »Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844«. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Ergänzungsband I. Berlin (DDR): Dietz 1981, S. 465–588.
Marx, Karl (1844b): »Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung«. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 1. Berlin (DDR): Dietz 1977, S. 378–391.
Marx, Karl (1852): Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 8. Berlin (DDR): Dietz 1960, S. 111–207.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marx, Karl (1857–1858): Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 42. Berlin (DDR): Dietz 1983, S. 47–768.

Marx, Karl (1867): Das Kapital, Bd. 1: Der Produktionsprozeß des Kapitals. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 23. Berlin: Dietz 1982.

Marx, Karl/Engels, Friedrich (1848): Manifest der Kommunistischen Partei. In: Marx-Engels-Werke (MEW), Bd. 4. Berlin (DDR): Dietz 1977, S. 459–493.

Massumi, Brian (1995): »The Autonomy of Affect«. In: Cultural Critique, Nr. 31 (2), S. 83–109.

Matsche, Franz (2011): »Apotheose«. In: Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1. München: C.H. Beck, S. 66–75.

Mauss, Marcel (1935): »Die Techniken des Körpers«. In: ders.: Soziologie und Anthropologie, Bd. 2. Hg. von Wolf Lepenies/Henning Ritter. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1978, S. 197–220.

Maye, Harun (2010): »Was ist eine Kulturtechnik?« In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Nr. 1, S. 121–135.

McDougall, William (1920): Group Mind. Cambridge: Cambridge University Press 1927.

McLuhan, Marshall (1964): Die magischen Kanäle. ›Understanding Media‹. Düsseldorf/Wien/New York/Moskau: Econ 1992.

Meehan, Eileen R. (1991): »›Holy Commodity Fetish, Batman!‹: The Political Economy of a Commercial Intertext«. In: Roberta E. Pearson/William Uricchio (Hg.): The Many Lives of The Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media. New York/London: Routledge/BFI, S. 47–65.

Meier-Oeser, Stephan (1997a): Die Spur des Zeichens. Das Zeichen und seine Funktion in der Philosophie des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Berlin/New York: De Gruyter.

Meier-Oeser, Stephan (1997b): »Zeichenkonzeptionen in der lateinischen Philosophie des Mittelalters«. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, Bd. 1. Berlin/New York: De Gruyter, S. 984–1022.

Meltzer, Donald (1984a): Dream-Life. A Re-Examination of the Psychoanalytic Theory and Technique. London: Karnac.

Meltzer, Donald (1984b): Traumleben. Eine Überprüfung der psychoanalytischen Theorie und Technik. München/Wien: Verlag Internationale Psychoanalyse 1988.

Menke, Christoph (2010): »Die Kraft der Kunst. Sieben Thesen«. In: ders.: Die Kraft der Kunst. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 11–14.

Mentzos, Stavros (1976/1988): Interpersonale und institutionalisierte Abwehr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 (erw. Neuausg.).

Mentzos, Stavros (1982): Neurotische Konfliktverarbeitung. Einführung in die psychoanalytische Neurosenlehre unter Berücksichtigung neuer Perspektiven. Frankfurt a.M.: Fischer 1984.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink.
Mertens, Wolfgang (1999): Traum und Traumdeutung. München: C.H. Beck 2003 (3., aktual. Aufl.).
Metz, Christian (1975): »Der fiktionale Film und sein Zuschauer«. In: Psyche, Nr. 11, 1994, S. 1004–1046.
Metz, Christian (1977): Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodos 2000.
Meyers Konversations-Lexikon (1888): Band 12: Nathusius – Phlegmone. Leipzig/Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts (4. Aufl.).
Michaud, Philippe-Alain (1999): »Zwischenreich. Mnemosyne oder die subjektlose Expressivität«. In: Trivium, Nr. 1, 2008, S. 1–21. Online: http://trivium.revues.org/index373.html (abgerufen am 16.01.2019).
Milburn, Colin (2005): »Nanowarriors: Military Nanotechnology and Comic Books«. In: Intertexts, Nr. 9 (2), S. 77–103.
Milgram, Stanley (1974): Das Milgram-Experiment. Zur Gehorsamsbereitschaft gegenüber Autorität. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Milton, John (1667): Paradise Lost. London: Penguin Books 2003.
Mitchell, W. J. T. (1992): »Pictorial Turn«. In: ders.: Bildtheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 101–135.
Mitchell, W. J. T. (1994): Bildtheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
Mitchell, W. J. T. (2005): Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München: C.H. Beck 2008.
Moebius, Stephan (2009): Kultur. Bielefeld: Transcript.
Monaco, James (1977): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.
Montani, Angelo/Pietranera, Giulio (1938): »First Contributions of the Psychoanalysis and Aesthetics of Motion-Picture«. In: Psychoanalytic Review, Nr. 33, 1946, S. 177–196.
Moraux, Paul (1955): »La ›mimesis‹ dans les théories anciennes de la danse, de la musique et de la poésie«. In: Les Études Classiques, Nr. 23 (3), S. 3–13.
Morin, Edgar (1956): Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung. Stuttgart: Klett 1958.
Morrison, Grant (2011): Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human. New York: Spiegel & Grau.
Moscovici, Serge (1981): Das Zeitalter der Massen. Eine historische Abhandlung über die Massenpsychologie. Frankfurt a. M.: Fischer.
Mouffe, Chantal (2005): Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
Mouroutsou, Georgia (2010): »Εἰκών bei Platon: Die Metaphysik des Bildes«. In: Simone Neuber/Roman Veressov (Hg.): Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie. München: Fink, S. 33–49.
Mühlhoff, Rainer (2018): Immersive Macht. Affekttheorie nach Spinoza und Foucault. Frankfurt a.M./New York: Campus.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mühlmann, Wilhelm Emil (1962): Homo Creator. Abhandlungen zur Soziologie, Anthropologie und Ethnologie. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
Mukařovský, Jan (1936): Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
Müller, Michael R. (2012): »Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes«. In: sozialer sinn, Nr. 13 (1), S. 129–161.
Müller, Michael R./Soeffner, Hans-Georg (2018) (Hg.): Das Bild als soziologisches Problem. Herausforderungen einer Theorie visueller Sozialkommunikation. Weinheim/Basel: Beltz Juventa.
Müller-Braunschweig, Hans (1977): »Aspekte einer psychoanalytischen Kreativitätstheorie«. In: Hartmut Kraft (Hg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Berlin: MVW 2008, S. 122–145.
Müller-Doohm, Stefan (1997): »Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse«. In: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske & Budrich, S. 81–108.
Müller-Funk, Wolfgang (2006): Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. Tübingen/Basel: Francke.
Müller-Strahl, Gerhard (2007): »Zur Ontologie des Bildes«. In: Dominik Groß/Stefanie Westermann (Hg.): Vom Bild zur Erkenntnis? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften. Kassel: Kassel University Press, S. 17–26.
Mulvey, Laura (1975): »Visuelle Lust und narratives Kino«. In: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 48–65.
Natorp, Paul (1902): Platons Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961 (3. Aufl.).
Naumann, Barbara (1998): Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe. München: Fink.
Nehamas, Alexander (1988): »Plato and the Mass Media«. In: The Monist, Nr. 71 (2), S. 214–234.
Némedi, Dénes (2000): »A Change in Ideas. Collective Consciousness, Morphology and Collective Representations«. In: W. S. F. Pickering (Hg.): Durkheim and Representations. New York/London: Routledge, S. 83–97.
Neumeyer, Alfred (1964): Der Blick aus dem Bilde. Berlin: Mann.
Nietzsche, Friedrich (1872/1886): Die Geburt der Tragödie. In: Kritische Studienausgabe, Bd. 1. Berlin/New York: De Gruyter 1988 (2., durchges. Aufl.), S. 9–156.
Nietzsche, Friedrich (1886): Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. In: ders.: Kritische Studienausgabe (KSA). München/Berlin/New York: Dtv/De Gruyter 1988 (2., durchges. Aufl.), S. 9–243.
Nobleman, Marc Tyler (2012): Bill the Boy Wonder. The Secret Co-Creator of Batman. Watertown: Charlesbridge.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nohr, Rolf F. (2004) (Hg.): Evidenz – »das sieht man doch!« Münster: Lit.
Nolan, Christopher (2012): »›Dark Knight Rises‹ Isn't Political« [Interview]. In: Rolling Stone, 20.07.2012. Online: http://www.rollingstone.com/movies/news/christopher-nolan-dark-knight-rises-isn-t-political-20120720 (abgerufen am 16.01.2019).
Nöth, Winfried (1997): »Can pictures lie?« In: ders. (Hg.): Semiotics of the Media. State of the Art, Projects, and Perspectives. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, S. 133–146.
Nöth, Winfried (2009): »Bildsemiotik«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 235–254.
Nöth, Winfried/Santaella, Lucia (2005): »Bild, Malerei und Photographie aus der Sicht der Peirceschen Semiotik«. In: Uwe Wirth (Hg.): Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles. S. Peirce. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 354–374.
Nowosadtko, Jutta (2001): »Erfahrung als Methode und als Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis. Der Begriff der Erfahrung in der Soziologie«. In: Nikolaus Buschmann/Horst Carl (Hg.): Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg. Paderborn u. a.: Schöningh, S. 27–50.
Noy, Pinchas (1979): »Die formale Gestaltung in der Kunst: Ein ich-psychologischer Ansatz kreativen Gestaltens«. In: Hartmut Kraft (Hg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Berlin: MVW 2008, S. 180–205.
Nutz, Walter (1979): »Ernst Cassirer«. In: Alphons Silbermann (Hg.): Klassiker der Kunstsoziologie. München: C.H. Beck, S. 137–155.
Nyberg, Amy Kiste (1998): Seal Of Approval: The History of the Comics Code. Jackson: University Press of Mississippi.
Oatley, Keith/Jenkins, Jennifer M. (1996): Understanding Emotions. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
Obholzer, Karin (1980): Gespräche mit dem Wolfsmann. Eine Psychoanalyse und die Folgen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Opitz, Sven (2012): An der Grenze des Rechts. Inklusion/Exklusion im Zeichen der Sicherheit. Weilerswist: Velbrück.
Opitz, Sven (2014): »Zur Soziologie der Affekte: Resonanzen epidemischer Angst«. In: Joachim Fischer/Stephan Moebius (Hg.): Kultursoziologie im 21. Jahrhundert. Wiesbaden: Springer VS, S. 269–280.
Orwell, George (1949): Nineteen Eighty-Four. London: Secker & Warburg.
Osterland, Martin (1970): Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949–1964. Stuttgart: Enke.
Otto, Jürgen H./Euler, Harald A./Mandl, Heinz (2000): »Begriffsbestimmungen«. In: dies. (Hg.): Emotionspsychologie. Ein Handbuch. Weinheim: Beltz/Psychologie Verlags Union, S. 11–18.
Paetzold, Heinz (1998): »Die Frage nach Ernst Cassirers Neukantianismus mit Blick auf Cohen und Natorp«. In: Christian Krijnen/Ernst Wolfgang

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Orth (Hg.): Sinn, Geltung, Wert. Neukantianische Motive in der modernen Kulturphilosophie. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 219–235.

Panagl, Oswald (2001): »Bezeichnung und Bedeutung. Wortgeschichtliche Streifzüge im Sinnbezirk des Bildes«. In: Gottfried Boehm (Hg.): Homo Pictor. München/Leipzig: Saur, S. 341–352.

Panofsky, Erwin (1927): »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«. In: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hg. von Hariolf Oberer/Egon Verheyen. Berlin: Volker Spiess 1980, S. 99– 167.

Panofsky, Erwin (1939/1955): »Ikonographie und Ikonologie«. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln: DuMont 1979, S. 207–225.

Parin, Paul (1977): »Das Ich und die Anpassungsmechanismen«. In: Psyche, Nr. 31 (6), S. 481–515.

Parsons, Patrick (1991): »Batman and His Audience: The Dialectic of Culture«. In: Roberta E. Pearson/William Uricchio (Hg.): The Many Lives of The Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media. New York/London: Routledge/BFI, S. 66–89.

Patterson, Richard (1985): Image and Reality in Plato's Metaphysics. Indianapolis: Hackett.

Pauwels, Luc (2015): Reframing Visual Social Science. Towards a More Visual Sociology and Anthropology. Cambridge: Cambridge University Press.

Pearson, Roberta E./Uricchio, William (1991) (Hg.): The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media. New York/London: Routledge/BFI.

Pearson, Roberta E./Uricchio, William/Brooker, Will (2015) (Hg.): The Many More Lives of the Batman. London: British Film Institute/Palgrave.

Pechriggl, Alice (2011): »Cornelius Castoriadis«. In: Kathrin Busch/Iris Därmann (Hg.): Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch. München: Fink, S. 95–100.

Peirce, Charles S. (1903a): »Speculative Grammar«. In: Collected Papers of Charles Sanders Peirce (CP), Bd. 2: Elements of Logic. Hg. von Charles Hartshorne/Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press 1932, 2.219–2.444.

Peirce, Charles S. (1903b): »Spekulative Grammatik«. In: ders.: Phänomen und Logik der Zeichen. Hg. von Helmut Pape. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1983, S. 64–97.

Pelc, Jerzy (1986): »Iconicity: Iconic Signs or Iconic Uses of Signs?« In: Paul Bouissac/Michael Herzfeld/Roland Posner (Hg.): Iconicity. Essays on the Nature of Culture. Tübingen: Stauffenburg, S. 7–15.

Perrig, Walter J./Wippich, Werner/Perrig-Chiello, Pasqualina (1993): Unbewußte Informationsverarbeitung. Bern u.a.: Huber.

Peters, Kathrin (2009): »Nicht-Denken, Nicht-Wissen. Über das visuelle Unbewusste«. In: Winfried Pauleit et al. (Hg.): Das Kino träumt – Projektion. Imagination. Vision. Berlin: Bertz + Fischer, S. 9–19.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Petocz, Agnes (1999): Freud, Psychoanalysis, and Symbolism. Cambridge/New York/Port Melbourne: Cambridge University Press.
Pfaller, Robert (2008): Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft. Symptome der Gegenwartskultur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Pfeiffer, Joachim (2006): »Literatur«. In: Hans-Martin Lohmann/ders. (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 319–347.
Pichler, Wolfram/Ubl, Ralph (2014): Bildtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius.
Pieper, Hans-Joachim (1998): »›Von Schönheit ist hier keine Rede‹. Husserl und das Problem der ästhetischen Einstellung«. In: Phänomenologische Forschungen. Neue Folge, Nr. 3 (1), S. 3–33.
Pinedo, Isabel (1996): »Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film«. In: Journal of Film and Video, Nr. 48 (1/2), S. 17–31.
Plantinga, Carl (1999): »Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film«. In: montage a/v, Nr. 13(2), 2004, S. 7–27.
Platon (Krat.): Kratylos. In: Sämtliche Werke, Bd. 3. Hg. von Ursula Wolf, übers. von Friedrich Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 11–89.
Platon (Pol.): Politeia. In: Sämtliche Werke, Bd. 2. Hg. von Ursula Wolf, übers. von Friedrich Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 195–537 .
Platon (Soph.): Sophistes. In: Sämtliche Werke, Bd. 3. Hg. von Ursula Wolf, übers. von Friedrich Schleiermacher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 253–335.
Platon (Ti.): Timaios. In: Sämtliche Werke, Bd. 4. Hg. von Ursula Wolff, übers. von Hieronymus Müller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 11–103.
Plumpe, Gerhard (1995): Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Wiesbaden: Springer.
Pochat, Götz (1983): Das Symbol in der Ästhetik und Kunstwissenschaft. Köln: DuMont.
Poe, Edgar Allan (1844): »Der entwendete Brief«. In: ders.: Erzählungen in zwei Bänden, Bd. 1. München: Nymphenburger 1965, S. 331–358.
Polanyi, Michael (1966): Implizites Wissen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
Pollock, Friedrich (1955): Gruppenexperiment. Ein Studienbericht. Frankfurt: EVA.
Pontalis, Jean-Bertrand (1972): »Zwischen Traum als Objekt und Traumtext«. In: ders.: Zwischen Traum und Schmerz. Frankfurt a. M.: Fischer 1998, S. 23–72.
Popitz, Heinrich (1953): Der entfremdete Mensch. Zeitkritik und Geschichtsphilosophie des jungen Marx. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.
Popitz, Heinrich (1994): Spielen. Göttingen: Wallstein.
Popitz, Heinrich (1997/2000): Wege der Kreativität. Tübingen: Mohr Siebeck 2000 (2., erw. Aufl.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Popper, Karl (1945): Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, Bd. I: Der Zauber Platons. München: Francke 1975 (4. Aufl.).

Posner, Ronald (1991): »Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe«. In: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 37–74.

Posner, Roland (2003): »Ebenen der Bildkompetenz«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Was ist Bildkompetenz? Studien zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, S. 17–23.

Posner, Roland/Schmauks, Dagmar (1998): »Die Reflektiertheit der Dinge und ihre Darstellung in Bildern«. In: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2004 (2. Aufl.), S. 15–32.

Propp, Vladimir (1928): Morphologie des Märchens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

Quiles, Anita et al. (2016): »A high-precision chronological model for the decorated Upper Paleolithic cave of Chauvet-Pont d'Arc, Ardèche, France«. In: Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS), Nr. 113 (17), S. 4670–4675.

Quintilianus, Marcus Fabius (Inst. orat.): Ausbildung des Redners [Institutio oratoria]. Zwölf Bücher. Übers. von Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011 (5. Aufl.).

Raab, Jürgen (2008): Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen. Konstanz: UVK.

Racker, Heinrich (1958): Übertragung und Gegenübertragung. Studien zur psychoanalytischen Technik. München u.a.: Reinhardt 2002 (6. Aufl.).

Rancière, Jacques (2001): Das ästhetische Unbewußte. Zürich/Berlin: Diaphanes 2008 (2. Aufl.).

Rank, Otto/Sachs, Hanns (1913): Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften. Wiesbaden: J. F. Bergmann.

Ransdell, Joseph (1986): »On Peirce's Conception of the Iconic Sign«. In: Paul Bouissac/Michael Herzfeld/Roland Posner (Hg.): Iconicity. Essays on the Nature of Culture. Tübingen: Stauffenburg, S. 51–74.

Rapaport, David (1960): Die Struktur der psychoanalytischen Theorie. Versuch einer Systematik. Stuttgart: Klett 1970.

Rattner, Josef/Danzer, Gerhard (2010): Kunst und Psychoanalyse. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Rauscher, Josef (2006): »Philosophie des Bildes – die Herausforderung Platons«. In: Thomas Koebner/Thomas Meder/Fabienne Liptay (Hg.): Bildtheorie und Film. München: edition text + kritik/Richard Boorberg, S. 135–157.

Rechtschaffen, Allan/Buchignani, Cheryl (1992): The Visual Appearance of Dreams«. In: John S. Antrobus/Mario Bertini (Hg.): The Neuropsychology Of Sleep And Dreaming. Hillsdale/Hove/London: Lawrence Erlbaum, S. 143–155.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Reck, Hans Ulrich (2005): »Traum/Vision«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 6. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 171–201.

Recki, Birgit (2004): Kultur als Praxis. Eine Einführung in Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen. Berlin: Akademie Verlag.

Reckwitz, Andreas (2000): Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms. Weilerswist: Velbrück.

Reckwitz, Andreas (2006): Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist: Velbrück.

Reed, Robby (2007): »The Haunting of Robert Kane!«. In: Dial B for Blog, Nr. 391. Online: http://www.dialbforblog.com/archives/391/ (abgerufen am 16.01.2019)

Rehkämper, Klaus (1991): Sind mentale »Bilder« bildhaft? Eine Frage zwischen Philosophie und Wissenschaft. Hamburg: Universität Hamburg (Diss.).

Reiche, Reimut (2001): Mutterseelenallein. Kunst, Form und Psychoanalyse. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld /Nexus.

Reiche, Reimut (2004): Triebschicksal der Gesellschaft. Über den Strukturwandel der Psyche. Frankfurt a. M./New York: Campus.

Reiche, Reimut (2006): »Kunst und Kunsttheorie«. In: Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 307–318.

Reiche, Reimut (2008): »Der Vorrang des Objekts. Versuch einer Neubestimmung der psychoanalytischen Kunsttheorie mit Blick auf Copyshop von Thomas Demand«. In: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung, Nr. 5 (1), S. 23–43.

Reiche, Reimut (2011): Mutterseelenallein # 2. Das Tabu der Schönheit in Kunst und Psychoanalyse. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld/Nexus.

Reichertz, Jo (2007): »Der marodierende Blick. Überlegungen zur Aneignung des Visuellen«. In: sozialer sinn, Nr. 8 (2), S. 267–286.

Reichmayr, Johannes (1995/2003): Ethnopsychoanalyse. Geschichte, Konzepte, Anwendungen. Gießen: Psychosozial-Verlag 2003 (erw. u. grundlegend überarb. Ausg.).

Reik, Theodor (1929): »Künstlerisches Schaffen und Witzarbeit«. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, Nr. 15 (2), S. 200–231.

Reimann Bruno W. (1973): Psychoanalyse und Gesellschaftstheorie. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.

Reynolds, Richard (1992): Super Heroes: A Modern Mythology. Jackson: University Press of Mississippi.

Richter, Horst-Eberhard (1970): Patient Familie. Entstehung, Struktur und Therapie von Konflikten in Ehe und Familie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Ricœur, Paul (1965): Die Interpretation. Ein Versuch über Freud. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

Rimmele, Marius (2011): »›Metapher‹ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder«. In: kunsttexte.de,

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nr. 1. Online: http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/rimmele-marius-2/PDF/rimmele.pdf (abgerufen am 16.01.2019).
Ripa, Cesare (1593a): Iconologia. Fünf Bände. Perugia: Nella Stamperia di Piergiovanni Costantini 1764–1767.
Ripa, Cesare (1593b): Iconologia, Bd. 3. Perugia: Nella Stamperia di Piergiovanni Costantini 1766.
Ritzi, Claudia (2014): Die Postdemokratisierung politischer Öffentlichkeit. Kritische Studien zur Demokratie. Wiesbaden: Springer VS.
Rizzolatti, Giacomo/Sinigaglia, Corrado (2006): Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
Robertson, Étienne-Gaspard (1831): Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques. Paris: Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz.
Roeck, Bernd (2003): »Visual Turn? Kulturgeschichte und die Bilder«. In: Geschichte und Gesellschaft, Nr. 29 (1), S. 294–315.
Rollin, Bernard E. (1976): Natural and Conventional Meaning: An Examination of the Distinction. Den Haag/Paris: Mouton.
Rosa, Hartmut (2016): Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung. Berlin: Suhrkamp.
Rosa, Hartmut (2018): Unverfügbarkeit. Wien/Salzburg: Residenz.
Rose, Gilbert J. (1980): The Power of Form. A Psychoanalytic Approach to Aesthetic Form. Madison, Connecticut: International Universities Press.
Rosenberg, Robin S. (2008) (Hg.): The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration. Dallas: Benbella Books.
Rosenberg, Robin S. (2013) (Hg.): Our Superheroes, Ourselves. New York: Oxford University Press.
Rosengren, Mats (2012): Cave Art, Perception and Knowledge. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
Rossell, Deac (2002): »Die Laterna Magica«. In: Bodo von Dewitz/Werner Nekes (Hg.): Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes. Göttingen: Steidl, S. 134–145.
Ruhs, August (2010): Lacan. Eine Einführung in die strukturale Psychoanalyse. Wien: Löcker.
Ryan, James G./Schlup, Leonard (2006): Historical Dictionary of the 1940s. London/New York: Routledge 2015.
Sachs, Hanns (1924): Gemeinsame Tagträume. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler psychoanalytischer Verlag.
Sachs-Hombach, Klaus (1995) (Hg.): Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentation. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
Sachs-Hombach, Klaus (2003): Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft. Köln: Herbert von Halem.
Sachs-Hombach, Klaus (2005) (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (1998) (Hg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2004 (2. Aufl.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Salcher, Ernst F. (1995): Psychologische Marktforschung. Berlin: De Gruyter.
Samida, Stefanie/Eggert, Manfred K.H./Hahn, Hans Peter (2014): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart/Weimar: Metzler.
Sandkaulen, Birgit (2010): »›Bilder sind‹. Zur Ontologie des Bildes im Diskurs um 1800«. In: Johannes Grave/Arno Schubbach (Hg.): Denken mit dem Bild. Philosophische Einsätze des Bildbegriffs von Platon bis Hegel. München: Fink, S. 130–151.
Sandler, Joseph (1976): »Träume, unbewußte Phantasien und ›Wahrnehmungsidentität‹«. In: Psyche, Nr. 30 (9), S. 769–785.
Sartorti, Rosalinde (2003): »›Großer Führer, Lehrer, Freund und Vater‹. Stalin in der Fotografie«. In: Martin Loiperdinger (Hg.): Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film. München: Piper, S. 189–209.
Sartre, Jean-Paul (1943): Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1962.
Sauer, Martina (2010): »Bild- versus Kunstbegriff Cassirers«. In: Simone Neuber/Roman Veressov (Hg.): Das Bild als Denkfigur, Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte. München: Fink, S. 183–198.
Savan, David (1976): An introduction to C. S. Peirce's semiotics, Part 1. Toronto: Toronto semiotic circle.
Schäfer, Christian (2007): »Idee«. In: ders.: (Hg.): Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 157–165.
Scheler, Max (1912): Wesen und Formen der Sympathie. Bern: Francke 1973 (6., durchges. Aufl.).
Scheler, Max (1928): Die Stellung des Menschen im Kosmos. Bern/München: Francke 1947.
Schelske, Andreas (1997): Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
Schelske, Andreas (2005): »Soziologie«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 257–267.
Scheuermann, Arne (2004): »Moving Picture Audience – Affektkommunikation im populären Film. Ein Beitrag zur Theorie des Filmemachens«. In: Anna Zika (Hg.): the moving image. Beiträge zu einer Medientheorie des bewegten und bewegenden Bildes. Weimar: VDG, S. 113–130.
Schiemann, Gregor (2004): »Natur – Kultur und ihr Anderes«. In: Friedrich Jaeger/Jürgen Straub (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1: Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 60–75.
Schiller, Friedrich (1795): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
Schirra, Klaus (2000): »Täuschung, Ähnlichkeit und Immersion: Die Vögel des Zeuxis«. In: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): Vom

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Realismus der Bilder. Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen. Magdeburg: Scriptum, S. 119–135.
Schlechtriemen, Tobias (2014a): Bilder des Sozialen. Das Netzwerk in der soziologischen Theorie. München: Fink.
Schlechtriemen, Tobias (2014b): »Plädoyer für eine soziologische Imagination«. In: Joachim Fischer/Stephan Moebius (Hg.): Kultursoziologie im 21. Jahrhundert. Wiesbaden: Springer VS, S. 87–98.
Schmid, Hans Bernhard/Schweikard, David P. (2009) (Hg.): Kollektive Intentionalität. Eine Debatte über die Grundlagen des Sozialen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Schmitt, Carl (1922): Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität. Berlin: Duncker & Humblot 2015 (10. Aufl.).
Schmitt, Carl (1963): Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen. Berlin: Duncker & Humblot 1975 (2. Aufl.).
Schmuckli, Lisa (2006): Begehren nach Bildern. Freuds Bildkonzept – Spuren der piktoralen Wende. Wien: Turia + Kant.
Schneider, Gerhard (1999) (Hg.): Psychoanalyse und bildende Kunst. Tübingen: Edition diskord.
Schneider, Gerhard (2000): »Psychoanalytisches Sehen«. In: Psychoanalyse im Widerspruch, Nr. 12 (24), S. 15–28.
Schneider, Gerhard (2008): »Filmpsychoanalyse – Zugangswege zur psychoanalytischen Interpretation von Filmen«. In: Parfen Laszig/ders. (Hg.): Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 19–38.
Schneider, Steve (2008): »Cape, Cowl, Camelot«. In: Orlando Weekly, 24.07.2008. Online: http://www.orlandoweekly.com/orlando/cape-cowl-and-camelot/Content?oid=2275008 (abgerufen am 16.01.2019).
Schnettler, Bernt (2007): »Auf dem Weg zu einer Soziologie visuellen Wissens«. In: sozialer sinn, Nr. 8 (2), S. 189–210.
Schnitzler, Norbert (1996): Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts. München: Fink.
Scholz, Oliver R. (1991/2009): Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung. Frankfurt a.M.: Klostermann 2009 (3. Aufl.).
Scholz, Oliver R. (2000): »Bild«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 618–669.
Schülein, Johann August (2006): »Soziologie«. In: Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 417–422.
Schülein, Johann August (2016): Soziologie und Psychoanalyse. Perspektiven einer sozialwissenschaftlichen Subjekttheorie. Wiesbaden: Springer VS.
Schulz, Martin (2005): Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München: Fink.
Schumpeter, Joseph A. (1942): Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie. Tübingen/Basel: Francke 1993 (7., erw. Aufl.).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schüttpelz, Erhard (2013): »Elemente einer Akteur-Medien-Theorie«. In: Tristan Thielmann/ders. (Hg.): Akteur-Medien-Theorie. Bielefeld: Transcript, S. 9–67.
Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (2003): Strukturen der Lebenswelt. Konstanz: UVK.
Schwan, Stephan (2005): »Psychologie«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 124–133.
Schwarte, Ludger (2015): Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder. Paderborn: Fink.
Schweizerhof, Barbara (2008): »Batman-Verfilmung ›Dark Knight‹: Fettiger Agent des Chaos«. In: taz, 19.08.2008. Online: http://www.taz.de/!5177133/ (abgerufen am 16.01.2019).
Schwendtner, Rolf (1973): Theorie der Subkultur. Hamburg: EVA (4. Aufl.).
Segal, Hanna (1991): Traum, Phantasie und Kunst. Stuttgart: Klett-Cotta 1996.
Seidler, Günter H. (2003): »Terror und Trauma. Gedanken zum 11. September aus der Sicht eines Psychotraumatologen«. In: Michael Bothe et al.: Der 11. September. Ursachen und Folgen. Heidelberg: Winter, S. 103–124.
Seja, Silvia (2009): Handlungstheorien des Bildes. Köln: Herbert von Halem.
Setzwein, Monika (1997): Zur Soziologie des Essens. Tabu. Verbot. Meidung. Opladen: Leske + Budrich.
Seyfert, Robert (2012): »Beyond Personal Feelings and Collective Emotions: Toward a Theory of Social Affect«. In: Theory, Culture & Society, Nr. 29 (6), S. 27–46.
Sharrett, Christopher/Miller, Frank (1991): »Batman and the Twilight of the Idols: An interview with Frank Miller«. In: Roberta E. Pearson/William Uricchio (Hg.): The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media. New York/London: Routledge/BFI, S. 33–46.
Shevrin, Howard/Eiser, Alan S. (2003): »Continued vitality of the Freudian theory of dreaming«. In: Edward F. Pace-Schott et al. (Hg.): Sleep and Dreaming. Scientific Advances and Reconsiderations. Cambridge u.a.: Cambridge University Press, S. 216–218.
Simmel, Georg (1908): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe, Bd. 11. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
Simmel, Georg (1911): »Der Begriff und die Tragödie der Kultur«. In: ders.: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur. Gesamtausgabe, Bd. 14. Hg. von Rüdiger Kramme/Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 385–416.
Simmel, Georg (1916): »Die Krisis der Kultur«. In: ders.: Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse. Hg. von Michael Landmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 232–236.
Singer, Jerome L. (1976): Daydreaming and Fantasy. London: Allen & Unwin.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Singer, Wolf (2004): »Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung«. In: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont, S. 56–74.

Šklovskij, Viktor (1916): »Die Kunst als Verfahren«. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink 1994 (5. Aufl.), S. 4–35.

Sloterdijk, Peter (2000): Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Smelser, Neil J. (2004): »Psychological Trauma and Cultural Trauma«. In: Jeffrey C. Alexander et al.: Cultural Trauma and Collective Identity. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 31–59.

Soboczynski, Adam (2012): »Der Milliardär lebe hoch!« In: DIE ZEIT, 26.07.2012. Online: http://www.zeit.de/2012/31/Film-Dark-Knight-Rises (abgerufen am 16.01.2019).

Soeffner, Hans-Georg (2004): »Protosoziologische Überlegungen zur Soziologie des Symbols und des Rituals«. In: Rudolf Schlögl/Bernhard Giesen/Jürgen Osterhammel (Hg.): Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften. Konstanz: UVK, S. 41–72.

Soeffner, Hans-Georg/Raab, Jürgen (2004): »Bildverstehen als Kulturverstehen in medialisierten Gesellschaften«. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorf (Hg.): Positionen der Kulturanthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 249–274.

Sokolowski, Robert (2000): Introduction to Phenomenology. Cambridge u.a.: Cambridge University Press.

Soldt, Philipp (2006): »Das Verdrängte im Bild. Zum Verhältnis des bildlich-anschaulichen Denkens zum Unbewussten«. In: Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis, Nr. 21 (1), S. 29–47.

Soldt, Philipp (2007): »Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption«. In: Image. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft, Nr. 5, S. 52–66.

Solms, Mark (1999): »›Traumdeutung‹ und Neurowissenschaften«. In: Jean Starobinski/Ilse Grubrich-Simiti/ders.: Hundert Jahre ›Traumdeutung‹ von Sigmund Freud. Drei Essays. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 73–89.

Sonesson, Göran (1989): Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world. Lund: Lund University Press.

Sonesson, Göran (1993): »Zur Semiotik des Bildes: Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre«. In: Zeitschrift für Semiotik, Nr. 15 (1–2), S. 127–160.

Sonesson, Göran (2003): »Über Metaphern in Bildern«. In: Zeitschrift für Semiotik, Nr. 25 (1–2), S. 25–38.

Spanakos, Tony (2008): »Gotham regieren«. In: Mark D. White/Robert Arp (Hg.): Die Philosophie bei Batman. Eine Reise in die Seele des Dark Knight. Weinheim: Wiley-VCH 2012, S. 45–56.

Speck, Stefan (1997): Von Šklovskij zu de Man. Zur Aktualität formalistischer Literaturtheorie. München: Fink.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Spector, Jack J. (1972): Freud und die Ästhetik. Psychoanalyse, Literatur und Kunst. München: Kindler 1973.

Stagl, Justin (1993): »Der Kreislauf der Kultur«. In: Anthropos, Nr. 88 (4/6), S. 477–488.

Stäheli, Urs (2000): Sinnzusammenbrüche. Eine dekonstruktive Lektüre von Niklas Luhmanns Systemtheorie. Weilerswist: Velbrück.

Stäheli, Urs (2007): »Die Sichtbarkeit sozialer Systeme. Zur Visualität von Selbst- und Fremdbeschreibungen«. In: Soziale Systeme, Nr. 13 (1+2), S. 70–85.

Stäheli, Urs (2012): »Infrastrukturen des Kollektiven: alte Medien – neue Kollektive?« In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Nr. 2, S. 99–116.

Stäheli, Urs (2015): »Die Zukünftigkeit der Masse« [Nachwort]. In: Gabriel Tarde: Masse und Meinung. Konstanz: Konstanz University Press, S. 189–201.

Stavrakakis, Yannis (2007): The Lacanian Left. Psychoanalysis, Theory, Politics. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Steinbrenner, Jakob (2009): »Bildtheorien der analytischen Tradition«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 284–315.

Stiegler, Bernd (2006): Theoriegeschichte der Photographie. München: Fink.

Stiglegger, Marcus (2008): »Der dunkle Souverän: Die Faszination des allmächtigen Gewalttäters im zeitgenössischen Thriller und Horrorfilm«. In: Werner Faulstich (Hg.): Das Böse heute. Formen und Funktionen. München: Fink, S. 271–281.

Stiglegger, Martin (2006): Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film. Berlin: Bertz + Fischer.

Stiglegger, Martin (2014): »Verführung – Wunsch – Begehren. Die Seduktionstheorie des Films am Beispiel von Darren Aronofskys Black Swan (USA 2010)«. In: Astrid Lange-Kirchheim/Joachim Pfeiffer (Hg.): Film und Filmtheorie. Freiburger literaturpsychologische Gespräche/Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse, Bd. 33. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 49–64.

Stokes, Adrian (1965): The Invitation in Art. New York: Chilmark Press.

Stowasser (1974): Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Bearb. von Michael Petschenig. München/Zürich: Freytag/Orell Füßli.

Strauven, Wanda (2006) (Hg.): The Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Strehle, Samuel (2008a): »Evidenzkraft und Beherrschungsmacht. Bildwissenschaftliche und soziologische Zugänge zur Modellfunktion von Bildern«. In: Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten (Hg.): Visuelle Modelle, München: Fink, S. 57–70.

Strehle, Samuel (2008b): »Fortsetzung des Aufstands mit anderen Mitteln? Eine kultursoziologische und medientheoretische Analyse des Graffiti-Writings«. In: ders./Sacha Szabo (Hg.): Unterhaltungswissenschaft. Populärkultur im Diskurs der Cultural Studies. Marburg: Tectum 2008, S. 11–36.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Strehle, Samuel (2011a): »Hans Belting. ›Bild-Anthropologie‹ als Kulturtheorie der Bilder«. In: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.): Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (2., überarb. und erw. Aufl.), S. 507–518.

Strehle, Samuel (2011b): »›There must have been something deep inside you …‹ – Eine psychoanalytische Deutung von Alfred Hitchocks Rope«. In: sozialer sinn, Nr. 12 (2), S. 55–80.

Strehle, Samuel (2012): Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Strehle, Samuel (2014): »Infantilzustände in der Megamaschine. Zur Funktion des Fiktiven in der Konsumgesellschaft – zugleich ein Plädoyer für eine Kultursoziologie des Populären«. In: Joachim Fischer/Stephan Moebius: Kultursoziologie im 21. Jahrhundert. Wiesbaden: Springer VS, S. 193–205.

Strehle, Samuel (2017): »Jean Baudrillard«. In: Christian Steuerwald (Hg.): Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze. Wiesbaden: Springer VS, S. 703–727.

Suter, Tilman (2005): »Vergesellschaftung durch Medienkommunikation als Inklusionsprozess«. In: Michael Jäckel/Manfred Mai (Hg.): Online-Vergesellschaftung? Mediensoziologische Perspektiven auf neue Kommunikationstechnologien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 13–32.

Szabo, Sacha (2006): Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte. Bielefeld: Transcript.

Tappenbeck, Inka (1999): Phantasie und Gesellschaft. Zur soziologischen Relevanz der Einbildungskraft. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Tarde, Gabriel (1890): Die Gesetze der Nachahmung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

Tarde, Gabriel (1898): Die sozialen Gesetze. Skizze einer Soziologie. Marburg: Metropolis 2009.

Tarde, Gabriel (1901): Masse und Meinung. Konstanz: Konstanz University Press.

Tate, Chuck (2008): »An Appetite for Destruction: Aggression and the Batman«. In: Robin S. Rosenberg (Hg.): The Psychology of Superheroes. An Unauthorized Exploration. Dallas: Benbella Books, S. 135–145.

Taylor, Charles (2004): Modern Social Imaginaries. Durham/London: Duke University Press.

Tedlock, Barbara (1987) (Hg.): Dreaming. Anthropological and Psychological Interpretations. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, S. 105–131.

Tedlock, Barbara (1991): »The New Anthropology of Dreaming«. In: Dreaming, Nr. 1 (2). Online: http://asdreams.org/journal/articles/1-2tedlock1991.htm (abgerufen am 16.01.2019).

Tenbruck, Friedrich H. (1979): »Die Aufgaben der Kultursoziologie«. In: ders.: Perspektiven der Kultursoziologie. Gesammelte Aufsätze. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 48–74.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tenbruck, Friedrich H. (1989): Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1990 (2. Aufl.).
Tenbruck, Friedrich H. (1996): Perspektiven der Kultursoziologie. Gesammelte Aufsätze. Opladen: Westdeutscher Verlag.
Thévoz, Michel (1990): Art brut. Kunst jenseits der Kunst. Aarau: AT.
Theweleit, Klaus (1978): Männerphantasien, Bd. 2: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors. München: Dtv 1995.
Thiel, Detlef (1997): »Der Phänomenologe in der Galerie. Husserl und die Malerei«. In: Phänomenologische Forschungen. Neue Folge, Nr. 2 (1), S. 61–103.
Thürlemann, Felix (1990): Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. Köln: DuMont.
Thürlemann, Felix (2009): »Ikonographie, Ikonologie, Ikonik: Max Imdahl liest Erwin Panofsky«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 214–234.
Thurn, Hans Peter (1973): Soziologie der Kunst. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.
Thurn, Hans Peter (1979): »Kultursoziologie. Zur Begriffsgeschichte der Disziplin«. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Nr. 31 (3), S. 422–449.
Thurn, Hans Peter (2008): »Das Projekt ›Kultur‹ – destruktionsanalytisch betrachtet«. In: Dirk Baecker/Matthias Kettner/Dirk Rustemeyer (Hg.): Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion. Bielefeld: Transcript, S. 45–68.
Thurnwald, Richard C. (1936–1937): »Beiträge zur Analyse des Kulturmechanismus«. In: Wilhelm Emil Mühlmann/Ernst W. Müller (Hg.): Kulturanthropologie. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966, S. 356–391.
Tisseron, Serge (2005): »Unser Umgang mit Bildern. Ein psychoanalytischer Zugang«. In: Hans Belting (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München: Fink 2007, S. 307–315.
Titzmann, Michael (1979): »›Allegorie‹ und ›Symbol‹ im Denksystem der Goethezeit«. In: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel. Stuttgart: Metzler'sche Buchhandlung 1978, S. 642–665.
Toh, Justine (2010): »The Tools and Toys of (the) War (on Terror): Consumer Desire, Military Fetish, and Regime Change in *Batman Begins*«. In: Jeff Birkenstein/Anna Froula/Karen Randell (Hg.): Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the »War on Terror«. New York/London: Continuum, S. 127–139.
Tomberg, Friedrich (1968): Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst. Ein Versuch über die Mimesistheorie. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
Torok, Maria (1997): »Phantasie. Versuch einer begrifflichen Klärung ihrer Struktur und Funktion«. In: Psyche, Nr. 51 (1), S. 33–45.
Traue, Boris/Blanc, Mathias (2018): »Visuelle Diskursanalyse«. In: Leila Akremi et al. (Hg.): Handbuch Interpretativ forschen. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 708–740.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tuomela, Raimo (2007): The Philosophy of Sociality. The Shared Point of View. New York: Oxford University Press.
Tuomela, Raimo/Miller, Kaarlo (1988): »We-Intentions«. In: Philosophical Studies, Nr. 53 (3), S. 367–389.
Türcke, Christoph (2002): Erregte Gesellschaft. Philosophie der Sensation. München: C.H. Beck.
Türcke, Christoph (2008): Philosophie des Traums. München: C.H. Beck.
Tylor, Edward B. (1871): Die Anfänge der Kultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte. Hildesheim/Zürich/New York: Olms 2005.
Ueding, Gert (1969): »Schein und Vorschein in der Kunst. Zur Ästhetik Ernst Blochs«. In: Burghart Schmidt (Hg.): Materialien zu Ernst Blochs ›Prinzip Hoffnung‹. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 446–464.
Uhrig, Meike (2015): Darstellung, Rezeption und Wirkung von Emotionen im Film. Eine interdisziplinäre Studie. Wiesbaden: Springer VS.
Uricchio, William (2010): »The Batman's Gotham City™: Story, Ideology, Performance«. In: Jörn Ahrens/Arno Meteling (Hg.): Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence. New York/London: Continuum, S. 119–132.
Vajda, Mihály (1983): »Philosophie der absoluten Schöpfung. Cornelius Castoriadis: Durchs Labyrinth. Seele, Vernunft, Gesellschaft« [Rezension]. In: Philosophische Rundschau, Nr. 30 (3/4), S. 271–277.
Van Heusden, Barend (2003): »Kunst – die vierte symbolische Form?« In: Hans Jörg Sandkühler/Detlev Pätzold (Hg.): Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 191–210.
Van Laer, Tom et al. (2014): »The Extended Transportation-Imagery Model: A Meta-Analysis of the Antecedents and Consequences of Consumers' Narrative Transportation«. In: Journal of Consumer Research, Nr. 40 (5), S. 797–817.
Varendonck, Julien (1921): Über das vorbewußte phantasierende Denken. Leipzig/Zürich/Berlin: Internationaler psychoanalytischer Verlag 1922.
Veressov, Roman (2010): »Das bildliche Unbewusste – Zur bildlichen Figurierung des Subjekts bei Jacques Lacan«. In: Simone Neuber/ders. (Hg.): Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Geschichte der Philosophie. München: Fink, S. 257–272.
Vischer, Friedrich Theodor (1887): »Das Symbol«. In: ders. et al: Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet. Leipzig: Fues's Verlag, S. 153–193.
Vismann, Cornelia (2010): »Kulturtechniken und Souveränität«. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Nr. 1, S. 171–181.
Von Grunebaum, G. E./Caillois, Roger (1966) (Hg.): The Dream and Human Societies. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
Von Uexküll, Jakob (1909): Umwelt und Innenwelt der Tiere. Berlin: Julius Springer.
Voss, Christiane (2006): »Die leibliche Dimension des Mediums Kino«. In: Frank Bösch/Manuel Borutta (Hg.): Die Massen bewegen. Medien und

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Emotionen in der Moderne. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 63–80.
Waldenfels, Bernhard (1994): »Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl«. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2006 (4. Aufl.), S. 233–252.
Waldenfels, Bernhard (2002): Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Waldenfels, Bernhard (2006): Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Waldenfels, Bernhard (2010): Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp.
Warburg, Aby (1929): »Mnemosyne. Einleitung«. In: ders.: Der Bilderatlas Mnemosyne. Hg. von Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 3–6.
Warner, Marina (2006): Phantasmagoria. Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century. Oxford/New York: Oxford University Press.
Warnke, Martin (1985): Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln: DuMont.
Weber, Max (1904): »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis«. In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen: Mohr 1922, S. 146–214.
Weber, Samuel (1978): Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse. Frankfurt a. M./Berlin/New York: Ullstein.
Wegener, Mai (2004): Neuronen und Neurosen. Der psychische Apparat bei Freud und Lacan. Ein historisch-theoretischer Versuch zu Freuds Entwurf von 1895. München: Fink.
Wenzel, Harald (2001): Die Abenteuer der Kommunikation. Echtzeitmassenmedien und der Handlungsraum der Hochmoderne. Weilerswist: Velbrück.
Werber, Niels (2003): »Repräsentation/repräsentativ«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 264–290.
Werner, Christoph/Langenmayr, Arnold (2005): Der Traum und die Fehlleistungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
Wertham, Fredric (1954): Seduction of the Innocent: The Influence of Comic Books on Today's Children. New York/Toronto: Rinehart.
White, Mark D./Arp, Robert (2008) (Hg.): Die Philosophie bei Batman. Eine Reise in die Seele des Dark Knight. Weinheim: Wiley-VCH 2012.
Whitebook, Joel (1995): Perversion and Utopia. A Study in Psychoanalysis and Critical Theory. Cambridge/London: MIT Press.
Widmer, Peter (1990): Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Turia + Kant 2004 (4. Aufl.).
Wiegand, Michael H./von Spreti, Flora/Förstl, Hans (2006) (Hg.): Schlaf & Traum: Neurobiologie, Psychologie, Therapie. Stuttgart: Schattauer.
Wiesing, Lambert (1998): »Sind Bilder Zeichen?« In: Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper (Hg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, S. 95–101.
Wiesing, Lambert (2000a): Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Wiesing, Lambert (2000b): Phänomene im Bild. München: Fink.
Wiesing, Lambert (2005): Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Wiesing, Lambert (2013): Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens. Berlin: Suhrkamp.
Willems, Gottfried (1989): Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen: Niemeyer.
Willi, Jürg (1975): Die Zweierbeziehung. Spannungsursachen, Störungsmuster, Klärungsprozesse, Lösungsmodelle. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.
Williams, Raymond (1958): Culture and Society 1780–1950. Garden City/New York: Anchor Books/Doubleday 1960.
Winkler, Hartmut (1992): Der filmische Raum und der Zuschauer. ›Apparatus‹ – Semantik – ›Ideology‹. Heidelberg: Carl Winter.
Winnicott, Donald W. (1971): »Kreativität und ihre Wurzeln – Das Konzept der Kreativität«. In: Hartmut Kraft (Hg.): Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Berlin: MVW 2008, S. 64–77.
Winter, Rainer (1991): »Zwischen Kreativität und Vergnügen. Der Gebrauch des postmodernen Horrorfilms«. In: Stefan Müller-Doohm/Klaus Neumann-Braun (Hg.): Öffentlichkeit, Kultur, Massenkommunikation. Beiträge zur Medien- und Kommunikationssoziologie. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, S. 213–229.
Wittkower, Rudolf (1955): »Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst«. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln: DuMont 1979, S. 226–256.
Wolf, Harald (1998): »›Die Revolution neu beginnen.‹ Über Cornelius Castoriadis und ›Socialisme ou Barbarie‹. In: Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit, Nr. 15, S. 69–112.
Wolfenstein, Martha/Neites, Nathan (1950): Movies. A Psychological Study. Glencoe: MacMillan.
Wolff, Reinhold (1975) (Hg.): Psychoanalytische Literaturkritik. München: Fink.
Wollheim, Richard (1982): Objekte der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Wollheim, Richard (1991): »Die Metapher in der Malerei«. In: Richard Heinrich/Helmuth Vetter (Hg.): Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie. Wien/München: Oldenbourg, S. 17–31.
Wood, Robin (1986/2003): Hollywood from Vietnam to Reagan ...and Beyond. New York: Columbia University Press 2003 (erw. u. überarb. Neuausg.).
Worth, Sol (1975): »Pictures Can't Say Ain't«. In: Versus, Nr. 12 (3), S. 85–108.
Wulf, Christoph (2006): »Bilder des Sozialen«. In: Bernd Hüppauf/ders. (Hg.): Bild und Einbildungskraft. München: Fink, S. 203–215.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wundt, Wilhelm (1896): Grundriss der Psychologie. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1897 (2. Aufl.).

Wundt, Wilhelm (1900): Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte, Bd. 1: Die Sprache. Erster Teil. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1904 (2., umgearb. Aufl.).

Wyss, Beat (2006): Vom Bild zum Kunstsystem. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Yinger, J. Milton (1960): »Contraculture and Subculture«. In: American Sociological Review, Nr. 25 (5), S. 625–635.

Zaboura, Nadia (2009): Das empathische Gehirn. Spiegelneurone als Grundlage menschlicher Kommunikation. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Zelle, Carsten (2002): »Die stete Neuerfindung des Alten. Konstellationen ästhetischer Erfahrung: Baumgarten/Bouhours – Jauß/Bubner/Welsch/Bohrer«. In: Gregor Schwering/ders. (Hg.): Ästhetische Positionen nach Adorno. München: Fink, S. 31–47.

Zepf, Siegfried (2001): »Trauma, Reizschutz und traumatische Neurose. Versuch einer Klärung der Konzepte Freuds«. In: Forum Psychoanalyse, Nr. 17, S. 332–349.

Zepf, Siegfried/Weidenhammer, Brigitte/Baur-Morlock, Jutta (1986): »Realität und Phantasie. Anmerkungen zum Traumabegriff Sigmund Freuds«. In: Psyche, Nr. 40 (2), S. 124–144.

Zeul, Mechthild (1994): »Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie«. In: Psyche, Nr. 48 (7), S. 975–1003.

Zeul, Mechthild (2003): »Bausteine einer psychoanalytischen Filmtheorie. Zur Verhältnisbestimmung von Psychoanalyse und Film am Beispiel des Traums«. In: Charles Martig/Leo Karrer (Hg.): TraumweIten. Der filmische Blick nach innen. Marburg: Schüren, S. 45–58.

Zielinski, Siegfried (2002): Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Ziemann, Andreas (2006/2012): Soziologie der Medien. Bielefeld: Transcript (2., überarb. u. erw. Aufl.).

Ziemann, Andreas (2011): Medienkultur und Gesellschaftsstruktur. Soziologische Analysen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Žižek, Slavoj (1998): Die Nacht der Welt. Psychoanalyse und deutscher Idealismus. Frankfurt a.M.: Fischer.

Žižek, Slavoj (1999): Die Tücke des Subjekts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

Žižek, Slavoj (2002): »Passionen des Realen, Passionen des Scheins«. In: ders.: Willkommen in der Wüste des Realen. Wien: Passagen 2014 (2., durchges. Aufl.), S. 15–39.

Žižek, Slavoj (2007): »Projector in the heart of the social« [Vorwort]. In: Bülent Diken/Carsten Bagge Laustsen: Sociology Through the Projector. London: Routledge, S. iix–xi.

Žižek, Slavoj (2012): Das Jahr der gefährlichen Träume. Frankfurt a.M.: Fischer.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Comics

Action Comics, Nr. 1. New York: Detective Comics 1938.
Batman, Nr. 1. New York: Detective Comics 1940. In: The Batman Chronicles, Bd. 1. New York: DC Comics 2005, S. 137–190.
Batman, Nr. 351. New York: Detective Comics 1982.
Detective Comics, Nr. 27. New York: Detective Comics 1939. In: The Batman Chronicles, Bd. 1. New York: DC Comics 2005, S. 3–9.
Detective Comics, Nr. 29. New York: Detective Comics 1939. In: The Batman Chronicles, Bd. 1. New York: DC Comics 2005, S. 17–27.
Detective Comics, Nr. 30. New York: Detective Comics 1939. In: The Batman Chronicles, Bd. 1. New York: DC Comics 2005, S. 28–38.
Detective Comics, Nr. 31. New York: Detective Comics 1939. In: The Batman Chronicles, Bd. 1. New York: DC Comics 2005, S. 39–49.
Detective Comics, Nr. 33. New York: Detective Comics 1939. In: The Batman Chronicles, Bd. 1. New York: DC Comics 2005, S. 61–73.
Detective Comics, Nr. 43. New York: Detective Comics 1941.
Detective Comics, Nr. 48. New York: Detective Comics 1941.
Detective Comics, Nr. 168. New York: Detective Comics 1951.
Loeb, Jeph (1996–1997): Batman: The Long Halloween (gem. mit Tim Sale). New York: DC Comics 1998.
Miller, Frank (1986): Batman: The Dark Knight Returns (gem. mit Klaus Janson und Lynn Valley). London: Titan Books.
Miller, Frank (1986–1987): Batman: Year One (gem. mit David Mazzucchelli). New York: DC Comics 1988.
Moench, Doug et al. (1993–1994): Batman: Knightfall, Vol. 1. New York: DC Comics 2012.
Moore, Alan (1988): Batman: The Killing Joke (gem. mit Brian Bolland). The Deluxe Edition. New York: DC Comics 2008.
O'Neil, Dennis/Giordano, Dick (1989): Batman: The Man Who Falls. New York: DC Comics.

Filme

Avatar (USA 2009, Regie: James Cameron).
Batman (USA 1966, Regie: Leslie H. Martinson; DVD-Fassung, 101 Min.).
Batman (USA 1989, Regie: Tim Burton).
Batman & Robin (USA 1997, Regie: Joel Schumacher).
Batman Begins (USA 2005, Regie: Christopher Nolan ; Blu-ray-Fassung/ Kinofassung, 140 Min.).
Dracula (USA 1931, Regie: Tod Browning).
First Blood (USA 1982, Regie: Ted Kotchef).
Gone With the Wind (USA 1939, Regie: Victor Fleming).
Near Dark (USA 1987, Regie: Kathryn Bigelow).

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (D 1922, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau).
Nosferatu – Phantom der Nacht (D/F 1979, Regie: Werner Herzog).
Rope (USA 1948, Regie: Alfred Hitchcock).
Superman Returns (USA/Australien 2006, Regie: Bryan Singer).
The Bat Whispers (USA 1930, Regie: Roland West).
The Dark Knight (USA 2008, Regie: Christopher Nolan; Blu-ray-Fassung/Kinofassung, 153 Min.).
The Dark Knight Rises (USA 2012, Regie: Christopher Nolan; Blu-ray-Fassung/Kinofassung, 164 Min.).
The Mark of Zorro (USA 1920, Regie: Fred Niblo).
The Matrix (USA 1999, Regie: Andy & Larry Wachowski).
The Texas Chainsaw Massacre (USA 1974, Regie: Tobe Hooper).
Vertigo (USA 1958, Regie: Alfred Hitchcock).

Abbildungen

1 Louis-François Lejeune: Fantasmagorie de Robertson dans la Cour des Capucines en 1797. Aus: Étienne-Gaspard Robertson: Mémoires récréatifs scientifiques et anecdotiques. Paris: Chez l'auteur et à la librairie de Wurtz 1831 (Frontispiz).

2 Panneau der Pferde. Ca. 29–35 000 v. Chr. Holzkohle auf Felswand. Höhle von Chauvet, bei Vallon-Pont-d'Arc Ardèche, Frankreich.

3 René Magritte: Das Reich der Lichter (L'Empire des lumières). 1954. Öl auf Leinwand, 146 × 114 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

4 Codex Egberti, cod. 24, fol. 22r. Buchillustration (Ausschnitt). Um 980. Stadtbibliothek Trier. Aus: Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier. Hg. von Gunther Franz. Wiesbaden: Ludwig Reichert 1983.

5 Max Imdahl (1994): »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2006 (4. Aufl.), S. 303.

6 Max Imdahl (1994): »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 2006 (4. Aufl.), S. 304.

7 Edward Hopper: Summer Evening. 1947. Öl auf Leinwand, 76 × 107 cm. Privatsammlung.

8 Mark Rothko: Blue, Orange, Red. 1961. Öl auf Leinwand, 229 × 206 cm. Hirshhorn Museum, Washington D.C.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

9 Grandville: Second rêve. – Une promenade dans le ciel. Aus: Le Magasin Pittoresque, 1847, S. 213.

10 Sergej Pankejeff: Ohne Titel [Die Traumzeichnung des Wolfsmannes]. Aus: Sigmund Freud: »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose« (1918). In: Studienausgabe, Bd. 8. Frankfurt a. M.: Fischer 1969, S. 149.

11 Sergej Pankejeff (signiert als »Wolfmann«): Ohne Titel. 1964. Öl auf Leinwand, 38 × 36 cm. London, Freud Museum. Aus: Markus Klammer: Figuren der Urszene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds. Wien/Berlin: Turia + Kant 2013 (o. S.).

12 Action Comics, Nr. 1, Titelseite. New York: Detective Comics 1938. Cover art: Joe Shuster.

13 Detective Comics, Nr. 27, Titelseite. New York: Detective Comics 1939. Cover art: Bob Kane.

14 Detective Comics, Nr. 33. New York: Detective Comics 1939, S. 63. Zeichnung: Bob Kane, Text: Gardner Fox.

15 The Dark Knight (USA 2008). 1:36. Screenshot.

16 The Dark Knight (USA 2008). Filmplakat. Gestaltung: BLT Communications, LLC, Hollywood.

17 TIME, Titelblatt der Ausgabe vom 14.09.2001. Fotografie: Lyle Owerko.

18 Wie Abb. 16.

19 Ede Margó: János Hunyadi. 1906. Statue, Bronze. Budapest, Heldenplatz. Aus: Wikimedia Commons. Online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statue_of_John_Hunyadi.png (abgerufen am 16.01.2019).

20 Wie Abb. 16 (Ausschnitt).

21 Unbekannt: Josef Stalin. 1952. Statue, Bronze. Gori, Georgien. Aus: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stalin_monument_gori.jpg (abgerufen am 16.01.2019) (Ausschnitt).

22–24 The Dark Knight (USA 2008). 0:55. Screenshots.

25 Frank Miller: The Dark Knight Returns (gem. mit Klaus Janson und Lynn Valley). London: Titan Books 1986, S. 96. Story und Zeichnung: Frank Miller.

26 Batman Begins (USA 2005). 0:57. Screenshot.

27 Batman, Nr. 1. New York: Detective Comics 1940, S. 142. Zeichnung: Bob Kane, Text: Bill Finger.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

28 Batman (USA 1966). 0:17. Screenshot (Ausschnitt).

29 The Dark Knight (USA 2008). 1:24. Screenshot (Ausschnitt).

30–32 The Dark Knight (USA 2008). 1:42–1:44. Screenshots.

33 The Dark Knight (USA 2008). 1:54. Screenshot.

34 The Dark Knight (USA 2008). 1:54. Screenshot.

35 The Dark Knight (USA 2008). 2:02. Screenshot.

36 The Dark Knight (USA 2008). 2:07. Screenshot.

37 The Dark Knight (USA 2008). 2:10. Screenshot.

38–40 The Dark Knight (USA 2008). 2:12. Screenshots.

41 The Dark Knight (USA 2008). 1:59. Screenshot.

42 The Dark Knight (USA 2008). 2:22. Screenshot.

43 The Dark Knight (USA 2008). 2:24. Screenshot.

44 Matthias Grünewald: Auferstehung Christi. Flügel des Isenheimer Altars (Ausschnitt). Zwischen 1512 und 1516. Musée Unterlinden, Colmar.

45 Marco Pino: Auferstehung Christi. Um 1555. Öl auf Leinwand. 131 × 97 cm. Galleria Borghese, Rom.

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783748965596 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY