

# 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.<sup>1</sup> 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 »Ideenassociation« (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.).

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 Glasmaleisen, 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.<sup>2</sup> 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

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.<sup>3</sup> In Robertsons Memoiren (1831) findet sich die Abbildung einer solchen »Phantasmagorie« (Abb. 1).

Ähnliche Attraktionen wurden auch in Deutschland aufgeführt, so etwa im Jahr 1796 von Johann Carl Enslen in Berlin.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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«<sup>6</sup>) 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, Rossell 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, Rossell 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. Rossell (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).



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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> 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 Filmatraktionen« (Eisenstein 1924), beschränkt sich jedoch nicht

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).

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<sup>9</sup>, sondern zumeist um die weniger schrecklichen Bilder aus anderen Bereichen des gesellschaftlichen Bildkonsums. 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«<sup>10</sup> 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).

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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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 »Ideenassoziationen« sind, wie Hegel sie genannt hatte, da ist auch Unbewusstes. Darum fallen nicht nur die inneren Bilder des Schlags, 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 Schüle (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« (Schüle 2006: 422), die nur durch Soziologie und Psychoanalyse gemeinsam zu leisten sei (vgl. ebd.: 421 f.).

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 außersociologischen 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‹<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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

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‹<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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

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).

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 – WIRKLICHKEIT*. 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

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

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

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.