

Rezension zu

Emmanuel Alloa/Francesca Falk (Hg.): BildÖkonomie. Haushalten mit Sichtbarkeiten.

München: Fink 2013. ISBN

978-3-7705-5532-1. 399 S. Preis: € 49,90.

von Joachim Schätz

Wenn das Inhaltsverzeichnis sich über fünf Seiten erstreckt, von denen je nur das unterste Drittel bedruckt ist, dann hat man mit einiger Wahrscheinlichkeit einen der fescen, festen Bände der Basler Bildtheorie-Zentrale eikones aufgeblättert. Handelt das fragliche Buch ausgerechnet vom *Haushalten mit Sichtbarkeiten*, dann liegt es nahe, das gewohnt großzügige Weißflächen-Design der eikones-Publikationen als ersten Denkanstoß zum Thema zu verstehen: Wird auf diesen Eingangsseiten eine weiße Messe modernistischer Aufgeräumtheit gefeiert oder ostentativ mit verfügbarem Platz geprotzt?

Es spricht für den von Emmanuel Alloa und Francesca Falk herausgegebenen Band *BildÖkonomie*, dass er einen Bezugsrahmen absteckt, in dem eine solche Frage nicht kokett wirken muss. Die titelstiftende Verschränkung von Bild und Ökonomie zielt sowohl auf die Austausch- und Wertbildungsprozesse, denen Bilder ausgesetzt sind, als auch auf jene, die Bilder selbst in Gang setzen, kraft ihrer "Ökonomie ganz eigener Art: ihr[em] Oszillieren zwischen Sichtbarkeitsangebot und Sichtbarkeitsentzug, zwischen Öffnung und Verschluss" (S. 240). Den Versuch, die so anregend wie breitspurig gesetzte Programmatik des Titels in einem bündelnden Einführungstext einzuholen, unterlassen Alloa und Falk, oder vielmehr: Sie unternehmen ihn in Etappen. Gegliedert ist die Aufsatzsammlung in drei Teile, von denen jeder mit einer eigenen ausführlichen Einleitung versehen ist. Diese Abschnitte grenzen ihre jeweiligen Fragerich-

eikones[®] NFS Bildetik NOCR Iconic Criticism

**BildÖkonomie.
Haushalten mit Sichtbarkeiten**
Emmanuel Alloa, Francesca Falk (Hg.)



tungen und untersuchten Bildtypen mit einer Bestimmtheit voneinander ab, die sie als distinkte Bücher-im-Buch erscheinen lässt.

Das erste, kürzeste von diesen geht unter dem Titel "Liberaler Modernismus?" "den Verbindungen zwischen Ökonomie und bildnerischer Abstraktion in der Moderne nach" (S. 24). Diese Verbindungen verdanken sich manchmal, wie in Alloas knappem Einstiegstext, vor allem suggestiver Analogiebildung mittels Bildanalyse (in diesem Fall von Börsenfotografien Andreas Gurskys), im besten Fall aber einer differenziert zwischen Wirtschafts- und Wahrnehmungsprozessen vermittelnden Argumentation. Martina Dobbe untersucht etwa, angeleitet von Alfred Sohn-Rethel und Walter Benjamin, die Serien in Minimal Art und Pop Art als Bildformen, die Serialität mit Bezug auf, aber ohne Subsumtion unter kapitalistische Tauschabstraktion zu denken geben. Vergnüglich liest sich Dobbes phänomenologischer Ritt durch die unterschiedlichen Konnotationen serieller

Anordnungen von der Ein- bis zur Acht-Element-Serie.

Die beiden weiteren Beiträge des Abschnitts "Liberaler Modernismus?" sind die einzigen im Band, die sich Filme als Untersuchungsgegenstände vornehmen. Dass einzig in diesen Aufsätzen die Frage nach der (Un-)Darstellbarkeit von Kapitalismus ein zentraler Bezugspunkt ist, gibt zu denken: Wirkt im Schreiben über Film dank historisch dominanter Index- und Montage-Diskurse die Idee einer prinzipiellen Verfügbarkeit der Welt besonders stark nach, und bietet diese so eine besonders taugliche Kontrastfolie für Denkfiguren problematischer Sichtbarkeit? In Philip Ursprungs Analyse des kanonischen Stadtfilms *Manhatta* (1921, Paul Strand & Charles Sheeler) figuriert der über den Straßenschluchten New Yorks liegende Dampf und Rauch als "Hieroglyphe für das Unfassliche des Kapitalismus" (S. 66) – und für dessen Vermögen, alle Bewegungen, Körper, Orte in einen gegenseitigen Bezug ohne gemeinsame Form zu setzen. An *Manhatta* wie auch an Strands Fotografie *Wall Street* (1915) arbeitet Ursprung einen Bildmodus liberaler Sachlichkeit mit klarer historischer Markierung prä-1929 heraus.

Ute Tellmann betont wiederum gleich zu Beginn ihrer Lektüre von Christian Petzolds Risikokapital-Moritat *Yella* (2007), dass das "Bildverbot gegenüber der Ökonomie" (S. 76) – siehe Adam Smiths 'unsichtbare Hand', ein prägnantes Wortbild der Unabbildbarkeit – zum Kernbestand wirtschaftsliberaler Machtbehauptungen gehöre: Die Politik dürfe sich vom Markt keine Bilder machen, weil diese seine selbstregulative Geschmeidigkeit nur verfehlen könnten. Im Sinne einer Intervention gegen dieses Ideologem macht Tellmann an Petzolds Gruselfilm-Paraphrase gerade nicht – wie viele der (nicht eben wenigen) bereits existierenden Analysen des Films – den gespenstischen, unsicheren ontologischen Status des Kapitals stark, sondern seine Konkretion im Beschreiben von Orten und Praxen der Verhandlung und Wertermittlung, deren ausgestellte Konventionen und Kontingenzen.

Unter dem Titel "Wirtschaft der Bilder, Bilder der Wirtschaft" fokussiert der zweite Abschnitt auf die Gebrauchs- und Tauschzusammenhänge, die Bildern ihren Wert zuweisen. Das Spektrum der untersuchten Phänomene reicht von Visualisierungsmethoden in den Wirtschaftswissenschaften, deren Beitrag zur Durchsetzung von Geltungsansprüchen der Ökonomie Alexander Nützenadel skizziert, bis zu den gezielt generischen Erzeugnissen der 'stock photography'. Diesen Typus der Fotografie auf Vorrat, die erst unter Verzicht auf künstlerische Originalität oder allzu datierbare Aktualität für Bildagenturen Verkaufswert erhält (jeder Zeitungsartikel zur Pharmaindustrie braucht sein Pillen-Foto), befragt Matthias Bruhn nach seinen Aufschlüssen für einen kulturwissenschaftlichen Bildbegriff. Bruhn votiert durchaus überzeugend, wenn auch aus der Vogelperspektive einer mehr ansammelnden als ausdifferenzierenden Generalprogrammatik, dafür, das Bild als Kulturleistung gerade nicht konzeptuell vom Lärm des Visuellen abzutrennen. Massengesellschaft und fotografische 'Bilderflut' seien "nicht nur tief in jede einzelne Fotografie eingeschrieben, ihre chemischen Filme, ihre Kameras und elektronischen Sensoren, sondern auch in den modernen Begriff des Bildes [...]" (S. 143).

Ähnlich verkomplizieren zwei weitere Beiträge die Unterscheidung zwischen starken und schwachen Bildern: Pablo Schneider führt an Reportagefotografien ein Konzept des 'tiefen Bildes' vor, in dem sich ein historisches Formengedächtnis aktualisiere und in Spannung zur unbestimmten Zukunft des Bildgeschehens setze. Nicolaj van der Meulen geht in seinem Beitrag namens "Warteschleifen/Werteschlauen" von der Hypothese aus, "dass sich das Anschauen von Bildern nur künstlich von ökonomischen und kommunikativen Situationen isolieren lässt, in denen wir auf Bilder aufmerksam werden" (S. 165). Die "Schleife wechselseitiger Übergänge zwischen ökonomischen und ästhetischen Schlaufen", (ebd.) die sich aus einer konsequenten Beachtung dieser Annahme ergibt, führt van der Meulen vor allem an zwei Fallbeispielen teuer gehandelter Fotografien aus. Die gewählten Exempel – die ersten öffentlichen

Fotos der Zwillinge von Angelina Jolie und Brad Pitt im Sommer 2008, und Robert Doisneaus allmählich zur Pariskitsch-Ikone transformierte Aufnahme *A Short Kiss* (1950) – führen nicht zuletzt vor Augen, wie sich Knappheit und Vervielfältigung in der Wertbildung eines Bildes gegenseitig bedingen können. Mit seiner Bereitschaft, den Transaktionen zu folgen, in denen einzelne Bilder als Objekte von Geld- und Schauwert konstituiert werden, und seine Begriffe an den Befunden zu testen, steht van der Meulen im Band erstaunlich alleine da. Praxisbezug, ohne vergleichbar präzise Begriffsarbeit, stellt weiters ein Bericht von Design-Professor Michael Renner über seine Teilnahme am Ideenwettbewerb der 9. Banknotenserie der Schweizerischen Nationalbank her.

Eine deutliche Zäsur vollzieht der dritte Abschnitt, "Kreisläufe des Begehrens". Es ist der längste Teil, und in seiner thematischen Konzentration und begrifflichen Dichte das knifflige Herzstück des Buchs. Die vier Beiträge zielen auf philosophisch-theologische Tiefenschichten des Ökonomiebegriffs und seine Verzahnung mit Bildkonzepten: Als deutsche Erstübersetzung liegt Jacques Derridas Aufsatz "Ökonomimesis" (Ersterscheinung: 1975) vor, eine Art verlorenes Kapitel seines Bandes *Die Wahrheit in der Malerei*. In einer Lektüre von Kants *Kritik der Urteilskraft* hebt Derrida vor allem auf die poröse Unterscheidung zwischen Lohnkunst und freier Kunst ab, zwischen Mimesis und dem nichtmimetischen Genie, das seinerseits wiederum Mimesis an Gott betreibe. Mit dem Genie trete der Begriff der Gabe in die Austauschprozesse der Kunstproduktion, doch die eine Gabe, die sich nicht in die Ökonomimesis des Schönen einspeisen lasse, sei – so Derridas Pointe – das Erbrochene. Bei Derridas Begriff der Gabe setzt auch der anschließende Text von Kathrin Busch an, die diese nicht nur als Bildmotiv untersucht, sondern als einen bestimmten Modus des In-Erscheinung-Tretens des Bildes als Preisgabe statt Wiedergabe.

Marie-José Mondzain und Emmanuel Alloa lesen in ihren Texten wiederum die Ökonomie als *oikonomia*, im Sinne des christlich-orthodoxen Konzepts 1) ei-

ner göttlichen Ökonomie der Erlösung und 2) eines kirchlichen Haushaltens mit den kanonischen Texten. Mondzain nimmt vor dem Hintergrund ihrer bereits erfolgten Untersuchungen zum byzantinischen Bilderstreit die machttheoretische Unterscheidung von 'potestas' (als Gewaltmonopol) und 'auctoritas' (als Autorität, die sich auf den freiwilligen Gewaltverzicht des Gegenübers stützt) auf. Zwischen der unsichtbaren Autorität Gottes und der sichtbaren Macht seiner irdischen Statthalter zu vermitteln, sei nicht zuletzt Aufgabe des Bildes gewesen: "Das Bild muss zugleich ein Operator der Freiheit und ein Regulator ihres Gebrauchs sein" (S. 266).

Flüssiger als Mondzains kleinteilige Begriffsarbeit liest sich Alloas Entwurf einer christlichen Bildwirtschaft, der ebenfalls beim byzantinischen Bilderstreit ansetzt: Nicht nur werde das Mysterium Dreifaltigkeit in theologischen Texten als 'oikos', mithin als 'menage à trois' gedeutet und Jesus als von Gottvater entsandter Hausmeister, der die Welt nach dem göttlichen Plan einzurichten habe. Auch in kirchlichen Bildverböten liest Alloa keine unumstößlichen Gesetze, sondern Haushaltsordnungen, die im Sinne bedarfsorientierten Managements außer Kraft zu setzen gewesen seien, wo es Bildern als Verteiler bedurfte. "Die dezentrale Gouvernamentalität stellt", so Alloas These, "nicht erst ein Phänomen spätmoderner Dienstleistungsgesellschaften dar, die im merkantilen Liberalismus ihr Vorbild zu haben meinen, sondern gründet vielmehr in einem Konzept der Oikonomia, das sich weder der Seite der Transzendenz noch derjenigen des Säkulums eindeutig zuschlagen lässt" (S. 318).

Welche Implikationen diese Verquickung von Theologie und Ökonomie für neoliberale Medienwirtschaften der Gegenwart hat, darüber hätte dieser Leser gerne mehr erfahren, auch abseits sinnfällig-schöner Kalauer von wegen Credo und Kredit und dem Gläubiger als Gläubigen. Wenn wir schon bei der Buchhaltung sind, gleich zur Bilanz: *BildÖkonomie* ist ein zerklüfteter Band, mit vielen Anregungen, wenigen Dopplungen und einer Handvoll wirklich toller Texte, deren Fragestellungen, Wissensinteres-

sen und Begriffsoperationen sich nur mit Mühe ineinander übersetzen lassen. Vielleicht ist das raumgreifende Inhaltsverzeichnis ja auch so gemeint – als

Signal jener Streuung und Sondierungsbewegung, die dieses Buch an seinem Titel vornimmt.

Autor/innen-Biografie

Joachim Schätz

Filmwissenschaftler, Mitarbeiter der Forschungsplattform "Mobile Kulturen und Gesellschaften", Lektor am tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (beide Universität Wien). 2006–2013 Filmkritiker im *Falter*, 2010–2013 Mitarbeiter des DOC-team-Projekts "Sponsored Films und die Kultur der Modernisierung" (tfm, Ludwig Boltzmann-Institut für Geschichte und Gesellschaft). Mitglied des internationalen Forschungsnetzwerks "BTWH – Emergence of Modernity" und der Programmkommission der Duisburger Filmwoche. Schwerpunkte: Ökonomie und Ästhetik des Gebrauchsfilms, Theorien des Details, Politiken der Komödie.

Publikationen:

(Auswahl)

–/Sema Colpan/Lydia Nsiah (Hg.): *Sponsored Films. Strategien und Formen für eine modernisierte Gesellschaft*. Themenheft der Zeitschrift *zeitgeschichte*. Innsbruck [u. a.]: StudienVerlag 2014.

–: "Pflicht als Kür: Drei Auftragsfilme von Ferry Radax". In: *Ferry Radax: Vision, Utopie, Experiment*, hg. v. Georg Vogt, Otto Mörth, Isabella Hirt. Wien: Sonderzahl 2014, S. 102–116.

–/Elisabeth Büttner (Hg.): *Werner Hochbaum. An den Rändern der Geschichte filmen*. Wien: Filmarchiv Austria 2011.

–: "Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm". In: *Untot. Zombie Film Theorie*, hrsg. v. Michael Fürst/Florian Krautkrämer/Serjoscha Wiemer. München: Belleville 2011, S. 45–64.

–: "Egalitäre Rechenfehler. Politik und Kulturindustrie in Filmen von Preston Sturges". In: *Das Streit-Bild. Jacques Rancière und die Geschichtlichkeit des Films*, hrsg. v. Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl. Wien: Turia + Kant 2010, S. 93–114.