

Ralf Bohn

Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur Szenologischen Differenz

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16736>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bohn, Ralf: Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur Szenologischen Differenz. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 18, Jg. 9 (2013), Nr. 2, S. 23–51. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16736>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=56

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Ralf Bohn

Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur Szenologischen Differenz

Abstract

The essay conceives imagery as a process of de-objectification – and pictures as objectification. The correlate of this economy is represented as a time structure of self-consciousness. Self-awareness is seen as de-objectified imagery of the self. Its processual character can be discerned in a sociological situativity of staging images. The ›Scenologic Difference‹ (an oscillation between situation and scenification), inaugurated as a concept and a new term in this paper, understands the eventful occurrence of imagery in a sociographical sense as a site of performative communitirizations of imaginations. In turn their realizations come to us as images. The economic oscillation stabilizes and allows the temporal scope of self-consciousness.

Der Aufsatz versteht Bildlichkeit als Entgegenständlichung – Bilder als Vergegenständlichung. Das Korrelat dieser Ökonomie wird als Zeitstruktur von ›Selbstbewusstsein‹ dargestellt. Selbstbewusstsein ist entgegenständlichte Selbstbildlichkeit. Der prozessuale Charakter zeigt sich in der soziologischen Situativität von Inszenierungen von Bildern. Die hier eingeführte ›Szenologische Differenz‹ (Oszillieren von Situation und Szenifikation) versteht das Ereignis von Bildlichkeit soziografisch als Ort performativer Vergemeinschaftung von Imaginationen. Deren Realisierungen weisen sich wiederum als Bild aus. Die ökonomische Oszillation stabilisiert und ermöglicht den Zeitspielraum von Selbstbewusstsein.

1. Erkenntniskritischer Zugang

1. Die Beschäftigung mit der Frage, was ein Bild sei, die u.a. Gottfried Boehm¹ mit seinem 1994 herausgegeben Band angestoßen hat, schien sich der inflationierten Bilderwelt mit theoretischen und philosophischen und insbesondere kunstwissenschaftlichen Techniken bannend nähern zu können. Die bildwissenschaftlichen Fragen zielten und zielen weniger auf eine Ontologie des Bildes in Absetzung von Dingen und Sachen, sondern auf eine Möglichkeit der Unterscheidung von Realansicht und Bildansicht als einer »Ordnung des Sichtbaren« (WALDENFELS 1995: 233f.) und zwar auf dem Felde der textuellen Deskription. Naiv könnte man deswegen die Diskurslogik des Bildes dahingehend bestimmen: Bilder sind Gebilde, deren diskursiver Mangel im Text als aufgehoben gedacht werden soll. Dass die Bestimmung, es gäbe ein eigenes Bilderdenken nicht greift, hat spätestens Otto Neurath mit seiner Diagrammatik in Auseinandersetzung mit der Aussagenlogik des Wiener Kreises nachweisen können (vgl. NEURATH 1979).² In den Absenzen des Sichtbaren kann man sagen und zeigen, was das Bild respektive der Text sind bzw. nicht sind.³ Neben der kulturanthropologischen und historischen Geltungslogik kann man nach dem Unterschied von Vorstellung, Erinnerung, Imagination fragen, d.h. nach der Dialektik, oder moderner, der Ökonomie medialer Transzendierung, in der Bannungen, Differentiationen und Reziprozitäten den Stand des Bildes (respektive die Geschwindigkeit seiner Rezeption oder Offenbarung) bestimmen helfen. Erscheint es sinnvoll, das Bild als Faktum zu nehmen, oder sollte man die ontische Dignität, die es inszeniert, um die Ent-Ontologisierung seiner »Inhalte« zu kompensieren als eine mediale Qualität auszeichnen? In dieser Hinsicht scheint sich ein medienlogischer Begriff zu etablieren, der die Dialektik von sichtbar/unsichtbar überschreitet. So ist es etwa bei Boris Groys und Gerhard Burda der Begriff des *Verdachts* (im Gegensatz zu dem des *Vertrauens*), der aus der Oberflächigkeit, dem, wie Lacan sagt, Tableau des Bildes eine soziale Haltung heraushebt.

Damit ist also nicht bloß eine subjektive Erfahrung, sondern ein (phänomeno-)logisches Prinzip beschrieben, welches die Erfahrung des Menschen in der Welt der Medien generell bestimmt. Der submediale Raum ist einerseits Raum des Verdachts und anderer-

¹ Bezeichnend für die Dominanz der mündlichen Kultur ist, dass »ein der Sprachwissenschaft vergleichbarer Diskurs [...] sich für das Bild nicht [hat] ausbilden können« (BOEHM 1995: 7).

² Vgl. auch: »Zweifellos kommt Neuraths bildstatistischer Methode ein besonderer Platz in der Geschichte der Visualisierungstechniken in den Sozialwissenschaften zu. Weil soziale Fakten nicht photographierbar sind, bedurfte es der Entwicklung einer eigenen Methode, um sie sichtbar zu machen« (NIKOLOW 2009: 28). Diese Aussage verdeutlicht die Dominanz der Fotografie für Dokumentationen – unerachtet des Umstandes, dass parallel zu Neurath der Film sich an Stelle der Beschreibung sozialen Verhaltens zu lancieren wusste. Dazwischen gilt, seit Muybridge, die Serienfotografie als Hilfsmittel.

³ Wobei genau genommen die Bestimmung des Textes als etwas, was nicht ikonisch ist, selbst bei de Saussures Arbitraritätsthese nicht aufgeht, wie Alfred Kallir in *Sign and Design* gezeigt hat. Hierarchisierungs- und Machtverhältnisse in der Diskursordnung zwischen Text und Bild sind genuin medienwissenschaftlicher Bestimmungsort. Auch hier gilt, die soziologischen Argumentationen überbieten die ästhetischen.

seits auch Raum plötzlicher Offenbarungen, in dem sich unsere Befürchtungen, dass »dahinter« etwas sei, tatsächlich bestätigen. (BURDA 2010: 99)⁴

Aus der soziologischen Perspektive wird deutlich, dass bildmediale Ereignisse zwischen Verdacht und Vertrauen quasi zwischenmenschliche ›Schalter‹ etablieren, deren Effekt eine kohärente ökonomische Welt ›da draußen‹ mit ihrer subjekthaften ›innerlichen‹ verbinden. So etabliert sich im Bild eine ›Quasiwelt‹ (Objektiv) mit einer ›Quasiinnerlichkeit‹ (Subjektiv), deren *transzendentaler Verdacht* oder *logisches Prinzip* den Anfangsverdacht in Vertrauenskapital zu transformieren hat und damit die Logik eines ›Quasi‹, oder eines ›als ob‹, wie sie die gesamte Philosophiegeschichte durchzieht, durchstreicht. Diese Korrespondenz macht eine Trennung zwischen Außenwelt und Innenwelt obsolet.

Medialisierungen lassen sich an ihren Eingangs- und Ausgangsstellungen, d.h. ihren Kontiguitäten und Kontingenzen bestimmen. Solche Elementaritäten sind in der soziologischen Perspektive als Szenifikationen zu beschreiben, die gegenüber den Situativitäten konstellative oder ›kristallisierte‹ Offenbarungen, und zwar Selbstoffenbarungen, darstellen. In eben diesem Sinne verstand Neurath seine Diagrammatiken nicht als Bilder (Ikons oder Logos), sondern als Ideologeme (im Marxschen Sinne), d.h. als stets konkrete Ausdrucksform einer historischen, sozialen, kulturellen Praxis, der aus medialen Gründen der narrative Charakter genommen wird, und der ihm deshalb in der Struktur einer Ausstellungskonzeption wiedergegeben werden müsse (vgl. NEMETH 2009: 31f.). Neurath unterscheidet also zwischen der *Situation*, die aufgeklärt werden soll, der *Szenifikationen*, in der solche Aufklärung in die Ökonomie des Bildes eintritt, der *Inszenierung*, in der sich die Szenifikationen als Modellwelten etablieren, und schließlich in szenografischer Umsetzung, mit der sie wieder in die Situativitäten (Ausstellungen) in die Praxis rückgebunden werden. Die Aufklärung oder Offenbarung muss also in der Passage des Verdachts und der Bilder – um es mit einem Freudschen Terminus zu sagen – ›durchgearbeitet‹ werden.

2. Die erste Aufgabe dieses Aufsatzes ist es, zu zeigen, dass sich das Bildproblem als allgemeineres, soziologisches Problem von Situation und Szenifikation in Analogie zum Selbstbewusstseinsproblem (Bewusstsein und Selbstbeziehung) auflösen lässt. Dabei kann es hier freilich nicht um die Durchführung einer Subjekt- und Sozialtheorie gehen, sondern um die Aner-

⁴ Burdas Analyse fundiert auf einer Auseinandersetzung mit der These des Skeptizismus, dass Erkenntnisobjekt und Erkenntnissubjekt nur über den Ausweis der Kenntnisvermittlung zu identifizieren seien, und zwar so, dass der Übertragungsrest/-fehler als dritte ontologische Kategorie (›die Medien‹) wiederum der Kenntnisvermittlung bedürfe, was zu einem *circulus vitiosus* führt. Die neuzeitliche Erlösung dieser paradoxen Objektivitätsforderung besteht in der Rechenbarkeit auf Grundlage der Messbarkeit der Erkenntnis (Informationstheorie/Kybernetik), d.h. in der Genügsamkeit von Näherungslösungen. Diesem Skeptizismus der Erkenntnis kann man die Basis dadurch entziehen, dass man alle ontologischen Ansätze unter den Verdacht ideologischer ›Verdinglichung‹ stellt. »Das Mediale ist wie gesagt kein Drittes neben dem Mentalen und Materialen, sondern eine durch Phantasmen kreierte Anordnung beziehungsweise das Paradoxon eines absolut Abstand und Verbindung, Konjunktion und Disjunktion, Korrelation und Nicht-Korrelation kombinierenden Fragilen, als dessen reduktive Ausnahmen das Materiale wie das Mentale erst als Mediate hervortreten können« (BURDA 2010: 123; vgl. hierzu auch GROYS 2000).

kennung, dass eine Bildtheorie ohne Bewusstseinstheorie positivistisch bleibt.

Die Unterscheidung von Bildern, Werken, Diagrammen oder Symbolen widmet sich dann mehr oder weniger den durch die zunehmend elementarisierten medialen Durchdringungen unbestimmbar gewordenen Partitionen von visuellen Zurichtungen (›Szenen‹) – unerachtet der Gewohnheit, dass man z.B. auch von Klang*bildern* spricht, wo vielleicht eher der Begriff ›Klang*gestalt*‹ gemeint ist. Hier sind die Begriffe in ihrem *situativen* Gebrauch zu problematisieren: *Eidolon, Image, Pictus, Ikon* – die vielschichtige Palette der kunstwissenschaftlichen Präzisionen lässt die Vermutung aufkommen, dass unter dem neuen Gewand der Bildwissenschaft eine Verunsicherung gegenüber neuen technischen oder manuellen Bildproduktionen und Bildformen und -kombinationen aufgekommen ist, die einen wissenschaftssoziologischen Grund hat: die im europäischen Raum schon von Nietzsche beklagten Ausbildungsverhältnisse, die es in oft oberflächlicher Weise erfordern, mit einer Reihe *spektakulärer*, d.h. bildhafter und aufmerksamkeitsstarken, Veröffentlichungen reüssieren zu müssen und die zeitintensiven Begriffspositionen in historischer Hinsicht vernachlässigen zu dürfen. Das trifft für privatwirtschaftlich organisierte Wissenschaftsdoktrin hinsichtlich ihrer Warenorientierung umso mehr zu, als hier die Weltlösungen im Maßstab *Powerpoint* zu lösen wären.

Wissenschaftliche Neuheit tritt nicht nur in Form eines Paradigmenwechsels auf, sondern auch schlicht dadurch, dass man Altes zunehmend vergessen muss, wenn schon Gegenwärtiges, z.B. im Rahmen der bildwissenschaftlichen Textflut, nicht mehr angemessen rezipiert werden kann. Auch hier könnte man untersuchen, in wie weit sich das Gesicht der Wissenschaft zur Inszenierungswelt der Wunderkammer und zur Wissensshow verhält.⁵ Die Konsequenz daraus heißt, unter anderem bei Burda, das Medium der Darstellung nicht als ein objektives Drittes zu beschreiben, sondern die soziale Opferlogik in der produktionsverdeckenden Kraft von Mediation generell aufzuklären.

Monadologische Wissenschaftskonzeptionen sind gerne bereit, die Totalität ihres Gegenstandes im Detail (dem Modell oder der Szenifikation) nicht nur zu denken, sondern auch zu relativieren und damit den Konflikt zwischen statistischer Größe und konkretem Fall (Szene) nicht zu übersehen. Es ist aber eben die Ausblendung der wissenschaftlichen Darstellung (der platonische Großverdacht gegen Bild und für den Text), in der ein Bild vor dem Hintergrund anderer Wahrnehmungen erscheinen bzw. sich als *diese* Erscheinung genau *dieses* Konflikts priorisieren kann. Vielleicht sind alle wissenschaftlichen Probleme der Tatsache geschuldet, dass mit Bildern nicht gut zu rechnen ist.

Die Priorisierung als Retroaktivität aufzuzeigen, bildet die zweite Aufgabe dieses Aufsatzes. Angesichts der Bilderflut, d.h. ihrer dauerhaften Prä-

⁵ Auch z.B. das Verhältnis von Autorschaft, Plagiat, Zitation, nicht zuletzt handfeste Patentstreitigkeiten, in denen das Verhältnis von Wissen und Macht in einen Agon eintritt.

senz in Archiven, schlägt Hans Ulrich Reck eine weitere Verschiebung vor: »Ich würde angesichts solcher Datenbanken nicht mehr von Bildern, sondern von visuellem Material oder visueller Präsenz (und ihrer Inszenierungen) sprechen« (RECK 2012: 1). Dass überhaupt – im deutschen Sprachgebrauch – die Thematisierung des Bildes als Bild sich halten kann, zeigt die Rissigkeit des sozialen Umgangs mit Bildern, die der kunstwissenschaftlichen Forschung einerseits seit Jahrhunderten vertraut, andererseits als neue Unbekannte entgegenkommt. In dem Maße, wie Forschung sich spektakulär zu situieren gezwungen ist, widmet sie sich funktional dem Spektakulären.

Ich möchte in diesem Aufsatz drittens die Frage stellen, in welcher Weise die Hinwendung zum Spektakulären nicht eben auch den Blick für die Inszenierung des Spektakulären, nämlich den seltenen Fall der Identitätsbeziehung verändert.

Viertens und abschließend möchte ich den »Entwurf einer Bildtheorie« vorstellen, den Hans-Dieter Bahr jüngst ausgearbeitet hat, und der in dezidiertester Weise an die Theorien des Bewusstseins der Frühromantik anknüpft, insbesondere die *Inszenierungsform* als *Voraussetzung* für das Erkennen von Bildern in Betracht zieht. D.h.: Das Erkennen (was etwas anderes ist als das (soziologische) Verifizieren von Bildern als Bildlichkeit) ist letztlich der materialisierte und zugleich transzendierte Effekt eines *vorgängigen Selbstbewusstseins* als »Negation der Totalität« der Welt im Projekt des Bildes. Das Erkennen von Bildern ist ein hermeneutischer Akt, das Verifizieren von Bildern ein sozio-historischer Vorgang, der in der Regel an die Disponibilität von Macht geknüpft ist, ja, dieser allererst Geltung verschafft.⁶ Damit ist gesagt, dass die Kategorie »Selbstbewusstsein« eine transzendente Negation des »Bildseins« darstellt. Wer der Geschichte von Selbstbewusstseinstheorien als Selbstbildtheorien nachgeht, wird nicht erst seit Husserl feststellen, dass das intentionale Bewusstsein als Negation der Gesellschaft von Menschen und Dingen entgegen seiner idealistischen Setzung, sich nicht nur historisch und »physiologisch«, sondern auch in der Adaption von Bildmäßigkeit, also Interpretationen wandelt.⁷ Man kann geradezu behaupten, das Bewusstsein ist das Analogon des Bildes der Welt, was natürlich für das Selbstbewusstsein die fatale Situation mit sich bringt, als Negation der Negation über keine Position zu verfügen, die sich anders in der Welt offenbart, als in seiner Negation, nämlich bildlich. Es ist aber gerade die Auszeichnung von »Selbstbewusstsein« ganz und gar narzisstisch »Bewusstsein von sich« zu sein und jegliche soziale

⁶ Es ist das Problem der Überwachung aber auch das der Bannung des Blicks zu bemerken – Ludwig XIV. hat in Versailles z.B. weniger nach dem Aspekt der Überwachung und der Versammlung des renitenten Adels seine Inszenierungen gestaltet, als vielmehr nach der Disziplinierung der Blicke (z.B. im *Point de vue*) choreografiert. Die dritte Form der Bemächtigung des Blicks galt der Abschreckung, die das Raffinement von Versailles auf die ausländische Diplomatie ausübte.

⁷ Zuweilen glaubt man ja, die Interpretation eines Bildes sei von seinem Erkennen als Bild völlig unabhängig und zeitlich nachgeordnet. Das hieße aber, den Faden der Welt zu zerschneiden, d.h. den Riss im Sein tatsächlich vollziehen zu können, der mit dem Phänomen der Bildlichkeit aber gerade gebannt werden soll. Denn Bilder zeigen, dass das Erkennen zur Gattung der Interpretation der Bilder gehört, über deren Autorschaft man aber nicht verfügt: Es ist das Erkennen eines Blicks des Anderen.

Bestimmung vom anderen her auszublenden. Das Selbstbewusstsein hat als diese totalisierte Individualität mit seiner völligen (visuellen) Durchsichtigkeit zu bezahlen, einfacher gesagt, es lässt sich wohl vermerken als das, was ich bin, mein Dasein, es lässt sich aber niemandem anderen zeigen. Mit Ausnahme, und auf diese Ausnahme lege ich Wert: als szenische, hysterische Indemonstrabilität seiner selbst. Genau dieser Mangel ist es, der sich szenifikatorisch im Bild als sein Sein ausdrückt.

3. Theoretisch geht es also um den zeitigenden Vorgang der Hintergehung der artifiziellen Präsenz des Bildes, dessen Verifikation uns im Allgemeinen hinterrücks überfällt: Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild ... Die Betrachtungsweise von Bildlichkeit, die Bahr vorschlägt und die wir gegen Ende des Aufsatzes skizzieren wollen, bringt die Schwierigkeit mit sich, *Zeit* als Form einer sozialen Beziehung zu denken, nämlich als Reziprozität: Kreditierende Zeit, Vertrauen, das gegen den Verdacht, die voreilige Affektivität des Ästhetischen, als sozialen Aufschub in ihrer Gabe auf die Gegengabe warten kann. Bild ist in diesem Sinne Gabe und Entzug, gekapselte Zeit, Archivalie. Gleichzeitig repräsentiert der Raum des Bildes keinen physikalischen *Raum*, sondern einen Übergangsraum von Imagination und Realität (das Mentale und das Materielle), in der ein magisches Ereignis, ein ›Spektakulum‹, die physische Realität des Bildes in eine inszenatorische Ordnung verwandelt, in der die Hinführung und die Gabe des Bildes sozial definiert, oder, etwas weniger zwingend, orientiert werden kann. Dieses magische Ereignis ist der hermeneutische Akt, unter dem der Kantische Idealismus des Selbstbewusstseins Vergesellschaftung qua Vernunft propagiert. In Folge der ›materialistischen‹ Wendung der Bildtheorie (im Gegensatz zu einer idealistischen) möchte ich den Begriff der *Szenologischen Differenz* einführen, der den Übergang zwischen Situativität und Szenifikation als sozialem, jeglicher Bildtheorie vorausgehendem Ermöglichungsgrund für die Wahrnehmung und Verifizierung von Bildern präzisieren und damit dem Entwurf von Bahr eine weiterführende Geste geben soll.

Vereinfacht gesagt wird damit das Bild nicht irgendeiner bloßen ›Situation‹ der Wahrnehmung von ›Nicht-Bild‹ gegenübergestellt, sondern der Versuch einer Vermittlung der polaren Gegensätze gemacht, in dessen Folge dann eben nicht mehr das Problem der Ontologie des Bildes, sondern der *Inszenierung des visuellen Materials* steht, und zwar als Frage der Motivation des gegenwärtig zunehmend intensiveren Umgangs mit den zur Singularisierung führenden Bildgaben in Bezug auf die Negationsreferenz, nämlich das Selbstbewusstsein und den Körper. Sparen Bilder dieses Opfer auf, indem sie es verdecken? Ist in ihnen das Gesicht der generellen Gewaltförmigkeit der Dinge invertiert? Der klassischen Frage, wie Bilder unser Bewusstsein verändern, der man heute neurologisch auf den Leib rücken kann, ist diejenige vorangestellt, die nach der Identität von Bild und Bewusstsein fragt und damit die vermeintliche Autonomie von Selbstbewusstsein als eine Verkennung des Selbstbildes aufdeckt, die ja der phantasmatische Grund der Ontologisierung des Medialen ist. Heißt das, dass das massenweise Auftreten

von bildlichen Reproduktionen einer Kollektivierung des Bewusstseins entspricht, oder spricht man nicht, in der Angst vor der Vermassung der Kunst, gerade die Warenform dieser Technisierung schon heilig?⁸

2. Vom Bild zum Bewusstsein

2.1 Das Spektakel (Debord)

Auf die gesellschaftliche Bedeutung des Spektakulären in der Moderne hat wirkungsmächtig Guy Debord schon 1967 hingewiesen. Es ist bezeichnend für die Wandlungsfähigkeit von Begriffen unter dem Anpassungsdruck von Techniken, wie er die Idee des Spektakulären als ökonomisches Versprechen zunächst an den Bildbegriff knüpft, um dann in seinen Kommentaren von 1988⁹ – die an den Thesen nichts zurücknehmen – den Bildbegriff durch einen an der Reklame orientierten Medienbegriff zu ersetzen. Man darf sich fragen, ob der Diskurs des Bildes für die Nachpostmoderne nicht lediglich einen universelleren der Mediendiskurse respezifiziert, nämlich auf solches ästhetisches Material sich bezieht, das in der tradierten Form der szenischen Rahmung erscheint und im wesentlichen ein Abbild – eine Tauschform des physikalischen Raumes und der physikalischen Zeit – der *technischen Realität* darstellt. Die Hochzeit dieser Dependenz von Bild und Realität ist der Fotografie exemplarisch in Anspruch gegeben worden.

Debord knüpft wechselseitig die Bestimmung von Menschen und Bildern im Spektakel: »Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen« (DEBORD 1996: 14). Das Spektakel muss aus Handlungsbildern bestehen, da sich sonst Personen nicht vermitteln können – sofern mit Personen eben nicht unvermittelte Individuen oder deren Abbilder gemeint sind. Von daher bietet es sich an, im Begriff des Spektakels die Inszenierung – also der gesellschaftliche Entwurf und die Zurichtung von Sinn – als eine Kombinatorik der Elementarität von Bildern (und warum nicht auch Waren im Sinne der Benjaminschen Phantasmagorien) zu verstehen. Jedenfalls geht es nicht um eine Abbildlichkeit, sondern um eine Vermittlung zweiten Grades, nämlich der Verschiebungen/Skalierung von Elementarität selbst, um die Repräsentation von Handlungen: Arbeit und Konsum. In diesem Sinne hat André Bazin von der Fotografie als Modell gesprochen. Dabei überbrückt die ideologische Elementarität (die jener der Mathematik auf der Ebene der Produktivkräfte

⁸ Das ist, nach einem Brief Adornos, die angezweifelte Zentralthese in Benjamins Aufsatz über die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks: Brief Th. W. Adorno an Max Horkheimer, 21. März 1936: »[...] viele der kunst-spezifischen Details und auch manche politischen (etwa der Exkurs gegen den Begriff der »Masse«) sind ganz ausgezeichnet und die Entmythologisierung der Kunst ist sehr nach meinem Sinne. Ich habe dagegen nur – und das ist ja wohl auch hinter Ihren Einwänden gewesen – den Grundeinwand, dass er die Entmythologisierung mythologisiert« (abgedruckt in BENJAMIN 2007: 83f.).

⁹ Beide Texte sind abgedruckt in DEBORD 1996.

analog ist) von Bildern die ökonomische Schwachstelle der Motivation zur menschlichen Arbeit in einer Gesellschaft des (ungerecht verteilten) Überflusses. Bilder schaffen auf Seiten der Imagination einen Überhang, der ihre Realisierung im technischen Fortschritt und in der Ware kontingent und vernünftig erscheinen lassen. »Die Trennung selbst gehört zur Einheit der Welt, zur globalen gesellschaftlichen Praxis, die sich in Realität und Bild aufgespalten hat« (DEBORD 1996: 15).

Dabei sieht Debord 1967 bereits, dass in einer künftigen postmodernen Gesellschaft die Sinnproduktion, das heißt das Versprechen der Kontingenzierung zwischen Wunsch und Erfüllung, den entscheidenden Faktor in der Ökonomie des Überflusses darstellt. »Die Sprache des Spektakels besteht aus *Zeichen* der herrschenden Produktion, die zugleich der letzte Endzweck dieser Produktion sind« (DEBORD 1996: 15). Dass Debord sich mit der Semiotik als Ideologie¹⁰ ein Kuckucksei ins Netz legt, das in der technischen Beschreibungsform der Signifikanten-Hierarchie eine Logik der Macht fest schreibt, sei am Rande erwähnt, ist aber typisch für die ideologiekritischen Konsequenzen, die die Postmoderne aus solchen Allaussagen des ›Signifikanten‹ zieht. Man muss sich nur Lyotards, die Postmoderne begründende Arbeit *Das postmoderne Wissen* vornehmen, um mit Erstaunen zu bemerken, dass zehn Jahre nach Debord, also mit den Versuchen einer postmodernen Interpretation der Moderne, von Bildern und Spektakeln nicht mehr die Rede ist, sondern von der Freiheit und der Macht der Sprachspiele (vgl. LYOTARD 1993: 39), zu deren Vergesellschaftung nicht mehr klassenspezifische Besitzverhältnisse, sondern gemeinschaftsspezifische Erlebnisverhältnisse herangezogen werden. Die Globalisierung des Zeichenverkehrs und die Substituierung des Materiellen (und der menschlichen Körper) haben sich vermutlich genau in diesen Jahren zwischen 1967 und 1979 mit Hilfe der beginnenden Computerisierung vollzogen. Lyotard schreibt:

Die Frage des sozialen Zusammenhangs ist als Frage ein Sprachspiel, dasjenige der Frage, das unmittelbar demjenigen, der sie stellt, demjenigen an den sie sich richtet und dem zur Frage gestellten Referenten eine Position zuteilt. Diese Frage ist also schon der soziale Zusammenhang. (LYOTARD 1993: 57)

Mit dieser von Lyotard angesprochene performative Wende der Analyse der menschlichen Kommunikation als Handlung (vgl. LYOTARD 1993: 140ff.) – von der Debord behauptete, sie sei es nur dem Schein nach – ist das, was der moderne Bildbegriff in seiner statischen Dialogizität (wenn nicht in dem Monolog der Reklame) ausdrückt und problematisiert. Und wirklich bezeichnet jetzt nicht mehr die Distanz des Bildes zur Realität (vor und im Bild) das Problem, sondern die Problematisierung von Realität selbst wird zu dem machtpolitischen Faktor, in dem die Differenz zwischen Bild und Realität zu Gunsten

¹⁰ Nicht nur Barthes hat einerseits die Notwendigkeit einer strukturellen Semiotik betont, um andererseits mit ihr das Dilemma zu beklagen, keine generativen Argumente durch sie geliefert zu bekommen. Radikaler in seiner Kritik ist Baudrillard, der sich nicht auf die strukturellen (und strukturalen) Reglementierungen der Begriffe einlässt, und sie, etwa wie den Verführungsbegriff oder den der Simulation, eher der ›barocken‹ Alltagskultur entlehnt; wobei ›barock‹ einem Bonmot Jaques Lacans nach ›psychoanalytisch‹ meint (vgl. BAUDRILLARD 1972).

der opferlosen Übertragung der Kommunikation als Wissen¹¹ eingestrichen wird. Wissen als Einholung der Potentialität des technischen Entwurfs (Wunsch) ist Identität mit der Vorform von Realität, und zwar diejenige, die als Einheit die Trennung der Welt ordnet. Ordnung, das Wissen, wie seit Foucault ist eine soziale Kategorie. »Wissen und Macht [sind] zwei Seiten derselben Frage: Wer entscheidet, was Wissen ist, und wer weiß, was es zu entscheiden gilt?« (LYOTARD 1993: 35). So bleibt nicht aus, dass die Differenz zwischen (technischem) Wissen und seiner Realisierung entfällt bzw. in einem Akt der Gewalt entschieden werden muss: Bilder werden zu rein affektiven Handlungszwängen umcodiert. Die Magie ihrer Vermittlungskompetenz bleibt unbegriffen und lässt sich schon aus rein zeitlichen Gründen nicht durch Begriffsableitungen nachvollziehen. Ihr interpretatorischer Möglichkeitsspielraum verfällt zum Identifikationsraum. Ausnahmen bleiben Nischen der Kunstgeschichte, insbesondere diejenigen, die in ihrem tradierten Anspruch die Frage nach dem Bild für sich reklamieren.

2.2 Das Spiel (Lyotard)

Unter dem gleichen Moment, unter dem Lyotard die Performativität des Sprachspiels an Stelle der Reflexionen des Bildes setzt, formuliert er den Übergang von einer situativen Realität zu einer szenischen Analytik. Hier setzt der Begriff der szenologischen Differenz an. Die Frage des sozialen Zusammenhangs ist als Frage einer kontingenten, szenifizierten Situation zu begreifen, die sich dem Impetus des historischen Materialismus zwar erschlossen hat, aber behauptet, dass die Globalisierungskonstanten der Postmoderne in szenische Ereignisse zerfallen, unter denen auch der Zerfall der großen Erzählungen zu rechnen ist. Klassenkampf ist unter diesen Bedingungen nicht mehr zu erwarten. Es geht nicht mehr um den Besitz, sondern um das Ereignis. Dass andersherum die medialen Inszenierungstechniken für eine artifizielle Konstruktion an Sinn wider die Kausalitätsmagie sorgen, indem sie die Totalisierung der Frage der Ökonomie dem persönlichen Befinden des Subjekts, schlicht also dessen Hedonismus unterstellen, ist eine Konsequenz, die wiederum die Argumentation Debords stark macht. Wir erkennen das an der Analyse des Glücks, einer Kategorie, die die der Gerechtigkeit überwuchert.

Andererseits ist es sicher, dass der sprachliche Aspekt in einer Gesellschaft, in der die kommunikative Komponente, sowohl als Realität wie als Problem, jeden Tag deutlicher wird, eine neue Bedeutung erhält, und dass es oberflächlich wäre, ihn auf die traditionellen Alternativen des manipulierenden Sprechens oder der einseitigen Nachrichtenübermittlung auf der einen bzw. des freien Ausdrucks oder des Dialogs auf der anderen Seite zu reduzieren. (LYOTARD 1993: 57)

¹¹ Lyotard geht davon aus, dass der Widerstreit in der Kommunikation selbst liegt, die, anders als in der Intention von Habermas, auf Unabschließbarkeit und Konsensoffenheit hinausläuft. Dem Humboldtschen Ideal einer Akzeptanz des Wissens als sozialer Form, entspricht eine Abwägung von »Erkenntnis« einerseits und »Charakter und Handeln« andererseits (LYOTARD 1993: 99). »Die von uns besprochene Weise der Legitimierung, die die Erzählungen als Gültigkeit des Wissens wiedereinführt, kann damit zwei Orientierungen annehmen, je nachdem, ob sie das Subjekt der Erzählung als kognitiv oder als praktisch darstellt« (LYOTARD 1993: 95).

Lyotard macht deutlich, dass es nicht um eine Verbildlichung von Realität, ihrer Ästhetisierung geht, weil zwischen Realität und Bild nicht mehr unterschieden werden kann, sondern um die Problematisierung von Realität selber, ihrer fundamentalen Metaphorizität. Nur ist die Problematisierung der Realität jetzt auf einer anderen Ebene verifiziert. Nämlich, dass es *die* Realität nicht gibt, jedenfalls nicht in divergierend und szenisch konstituierten Gemeinschaften (im Gegensatz zu Gesellschaften), sagt mehr über die Beschaffenheit *von* Realität aus als der gute Glaube Debords, sie würde vom Spektakel verdrängt, was ihr nachträglich einen monolithischen Charakter verleiht, so als müsste man besorgt sein um das Schwinden dieses Phantasmas. Anders formuliert heißt das: Das Problem des Bildes ist nicht mehr *im* Bild, sondern in der spezifischen Ordnung gesellschaftlich anzuerkennender Realität fundiert. Jetzt geht es um die Frage sowohl eines anthropologischen als auch eines historischen Bildbewusstseins und die Verortung eines Bildraumes als Denkraum, dessen ausgezeichnete Logik wir schon genannt haben: die des monadischen oder medialen.

Die Ansätze zu diesem Denken sind bei Debord schon vorgedacht. So bezeichnet er das Spektakel als eine Negation und er kennzeichnet sie zutreffend als eine Negation, die eine Position des Sinns formiert. Nur knüpft er diese Position, die eben die Inszenierung (im oben von Reck genannten Sinne) visuellen (also positiv ausweisbaren und tauschbaren) Materials ist, an ein *geschichtliches* Zeitmoment und nicht an die genealogische Eigenzeit, d.h. die soziale Zeit der Inszenierung selber, so wie das Lyotard als performative Szene eines Sprachspiels propagiert. Debord:

Aber die Kritik, die die Wahrheit des Spektakels trifft, entdeckt es als die sichtbare *Negation* des Lebens; als eine Negation des Lebens, die *sichtbar geworden ist*. [...] Aber das Spektakel ist nichts anderes als *der Sinn* der ganzen Praxis einer ökonomischen Gesellschaftsformation, ihr *Zeitplan*. Es ist der geschichtliche Moment, der uns enthält. (DEBORD 1996: 16f.)

Dass gesellschaftliches ›Leben‹ im historischen Rahmen sich vollzieht, ist selbst bildlich gedacht bzw. geht sehr eindimensional bildlich mit dem Fixpunkt des geschichtlichen Fortschritts um. Debord bewegt sich durchaus noch in der Zentralperspektive des historischen Materialismus und nicht in der mikroökonomischen Analyse, wie sie etwa das Werk von Deleuze durchzieht. Konsequenterweise wird das Problem des *Bildbewusstseins*, das Lyotard als Realitätsbewusstsein anmahnt, verdrängt. Dagegen bemerken wir diese Rückwendung der Auflösung des Bewusstseinsbegriff als Bildbewusstsein sehr deutlich in der Nachfolge von Heidegger und Merleau-Ponty bei Sartre, der ebenfalls den Bewusstseinsbegriff der frühen Schriften soziologisch transzendieren, wenn nicht gar ganz vermeiden möchte.¹²

Lyotard sieht in der Verdrängung der Instanz des Bewusstseins unter der Ägide des Wissens mit ihrer gleichzeitigen Affirmation der Realitätsbehauptung einen Widerspruch, der sich nur dann auflösen lässt, wenn man

¹² Zu dieser Selbstkritik Sartres vgl. das Interview *Sartre über Sartre*. Abgedruckt in SARTRE 1971.

das ›Leben‹ als Existenz einer *konkreten Situation* nicht (nur) einer dialektischen Kritik unterzieht, sondern wenn man es in seiner szenischen Lebendigkeit kritisiert, indem, wie in jeder echten Dramatik (in kleinen und großen Erzählungen), die *Opferalternativen* sich deutlich machen, von denen wir behauptet haben, dass sie durch dasjenige Bildverständnis verdrängt werden, in dessen Licht sich das Spektakel behauptet. Es ist die *Zwanghaftigkeit der Opferabwehr* als Phantasma, die den Begriff des Spektakels bei Debord so interessant macht. Mit klassischen Worten: der ästhetische Schein als Signum opferloser Geisterwelten.

Gerade Sartre hat es in seiner Zwischenstellung als Literat, Dramaturg und Philosoph wie kaum ein anderer verstanden, seine Philosophie in einem szenischen Alltag zu entfalten – was die Kritik dadurch bestätigt, dass sie einmal den Philosophen, ein andermal den Literaten an ein und derselben Person messen muss. Sartre hat darin aber keinen Widerspruch gesehen, im Gegenteil, seine Analyse war seit der Schrift über das Imaginäre (1940), davon geprägt, die Realität als eine situative Bezugsgröße zu erkennen, dessen dynamische Reziprozität durch die dramatische Szene – also die Konsequenzen der gesellschaftlichen Tausch- und Opferproblematik – und nicht durch die Hierarchisierung der Verifikationen von Wissenschaft bestimmt ist. In einem Interview von 1969 formuliert er, dass nicht die Realität als Totalisierung entscheidend sei, sondern ihr, der Totalisierung, geht immer die ›Macht der Dinge‹ (Vorrang der Existenz) voraus, die Realität als Positivität, mithin *Sichtbarkeit*, also opake Verbundenheit der Dinge und Menschen. Mit dieser Tendenz einer ›opaken Präsenz‹ (im Sinne der Warenpräsentation) wird die Freiheit des Subjekts und letztlich das Selbstbewusstsein seiner Kontingenz als Möglichkeit personalisierter Opferwahl beschnitten. Das Subjekt wird in die Immigration der ›transparenten Präsenz‹, nämlich des Auditiven, des Sich-Vernehmens gezwungen und fängt von dort an, wie man romantisch sagen könnte, aus den Stimmen (oder Texten) Bilder zu halluzinieren.¹³ Diese platonische, sekundäre philosophische Immigration kehrt Sartre um:

Ich war also schon auf etwas gestoßen, was mich von außen steuerte, etwas, das nichts mit meiner Freiheit zu tun hatte. [...] So fing ich an, die Realität der Situation des Menschen inmitten der Dinge zu entdecken, die ich das »In-der-Welt-Sein« genannt habe. (SARTRE 1971: 11)

Die Entdeckung der Situation inmitten der Dinge ist der durch die (passiven) Dinge zugewiesene Gebrauchszwang, der als inszenatorische Gabe der Dinge verstanden wird, in Wirklichkeit aber das an den Dingen zu vollziehende Opfer verdeckt. Von diesem Gebrauch scheinen Bilder ganz befreit zu sein.

Die Entdeckung der Situation *Draußen* schafft zugleich die szenische Verwandlung. Das Subjekt in der Szene kann nicht sich als Beobachter beobachten, weil es sich dann nicht *in*, sondern situativ *zur* Szene verhält. Die Abschaffung der Innen-Außen Differenz heißt aber ›Bewusstsein-von-etwas‹

¹³ Das ist das Programm der romantischen Hermeneutik etwa eines Schiller in seinem unvollendeten Roman *Die Geisterseher*.

sein, was den ganz anderen Aspekt einer autonomen Instanz von Bewusstsein als Selbstbewusstsein problematisiert, das ›Bewusstsein der (eigenen) Geschichte‹. Man kommt nach Sartre nicht darum herum, Bewusstsein dort in die Überlegungen einzubeziehen, wo die Problematisierung der Realität zur Auflösung des Bildbegriffs führt. Das Bewusstsein steht dann aber nicht mehr als autonome, idealistische Instanz der Realität gegenüber, sondern Realisierung ist selbst das ausgezeichnete Phänomen von Bewusstsein, das sich am Negat seiner eigenen Irrealität als Realität-für-mich konkret szenifiziert. In eben diesem Übergang lanciert sich praereflexiv, in einer Inversion der Reflexion, *nachträglich als Vorzeitigkeit* ›Selbstbewusstsein‹. Ich kann ja nur ein Bewusstsein von mir selbst haben, wenn ich zuvor schon Bewusstsein als meines identifiziert habe, was einem infiniten Regress entspricht, der im Übrigen in der Hysterese (dem theatralischen) der Szene als nicht abschüttelbares Opfer aufgegriffen wird. Unter diesem Begriff der nachträglichen Vorzeitigkeit werden wir gleich die Bildtheorie von Bahr zu betrachten haben.¹⁴ Bilder machen nämlich das Zeitproblem von Bewusstsein deutlich, indem sie es als vorgängige Erkenntnis von Bildlichkeit invertieren. Und genau unter diesem Aspekt werden dann die Vorstellungen (das Imaginäre des Individuums) und die Realität (die Positivität der Vergemeinschaftung; das Wissen) tausch-, respektive kommunizierbar gesetzt, dass das Problem der Bildlichkeit nicht reduziert wird auf irgendeine Abbildlichkeit, die insgeheim voraussetzt, dass sich zwei Subjekte immer schon über die Realität (und damit über die sich darüber erhebende Bildlichkeit) vorverständnis haben, womit sie sich vorweg immer schon über die Negation der Realität im Bild verständigt haben müssten usf. Die letzte Vorverständnis bliebe ein Problem der Introjektion des Gesellschaftlichen im Individuellen und *vice versa*.

Sartre hat sich nach *Das Sein und das Nichts* aus dieser verhängnisvollen infiniten Begründungslogik zu befreien gewusst, indem er konstatiert, dass das Problem ›In-der-Welt‹ offen zu Tage tritt: als szenisch modulierte, je aktuelle Situation. Die Situation ist nichts anderes als das ›Selbstbewusstsein der Welt‹, d.h. die *Aktualität*. Die Szenifikation ist kein rein ›gespielter Abhub‹ von dieser Welt, kein Spiel, sondern Ausweis deren monadologischer Konsistenz. Neben *Verdacht* und *Vertrauen* ist hier die Kierkegaardsche Kategorie der *Verzweiflung* einzubringen. Die Dualität der Welt zu behaupten hieße nämlich tatsächlich die opferlose Welt zu reklamieren, deren einziger Mangel die Einheit wäre. Jedes szenische Drama bestätigt aber, dass in dieser Welt der Aktualitäten immer nur zwischen zwei Opfermöglichkeiten (Hedonismus oder Gewalt) entschieden werden kann.

Gehen wir aber noch einmal zu Debord zurück. Ich verwies darauf, dass er die Idee des Spektakels als eine Totalisierung begreift, in der die Bil-

¹⁴ Es handelt sich im Übrigen nicht um eine Marotte meinerseits oder Bahrs, sondern um das Standardproblem der Bewusstseinsphilosophie seit Kant, die aber seit Heidegger und Sartre immer seltener unter diesem Zweig der Philosophie behandelt wird. Einen neueren kritischen Überblick über die divergierenden Subjekttheorien gibt Manfred Frank (FRANK 2012) sowie Dieter Henrich (HENRICH 2007).

der künstliche Partitionen (Dinge!) sind, obgleich doch ihre Elementarität kontingent ist – wenn nicht durch Rahmung und Inszenierung, Auratisierung die Fokussierung auf *ein* Bild angestrebt wird. Traumbilder, Vorstellungsbilder etc. sind dagegen nur interpretativ, nicht aber elementarisierend angemessen zu beschreiben. Hier handelt es sich um gleitende Analogien,¹⁵ dort um (verlustlose) Übertragungen. »Untrennbare Elemente müssen künstlich unterschieden werden«, um sie als Waren distribuieren und als Sinneinheiten motivisch platzieren zu können. Parallel zur Elementarisierung erfolgt im Spektakel die technische, szenografische, artifizielle Vereinheitlichung. Die Techniken dieser Erzeugung einer *dritten Natur* (nach der *natura naturans* und der Geschichte), der Natur der Inszenierungen oder des Spektakels künstlicher Ereignisse, die deswegen als natürliche verkauft werden, damit die doppelte Synchronizität von Realitätszeit und theatraler Zeit nicht als Opfer von Realität selbst aufgefasst werden kann, sind erst noch zu bewältigen: Es sind die alten magischen Praktiken, die im Gewand unfehlbarer Zaubertricks daher kommen. Die Inszenierung muss die Realität *sein*, muss sie simulieren – aber eine Simulation ohne Original, also ohne Verweis auf den Opferhaushalt einer menschlichen Natur, die sich von der inzestuösen getrennt hat. Unter dem Aspekt der Verdrängung der Zeit in der Zeit (dem lückenlosen Bewusstsein, respektive, der ununterbrochenen Aktualität) wandelt sich das Zeitmotiv des Bildbewusstseins in ein ökonomisches Motiv eines medialen Bewusstseins. Seine psychologische Opfergestalt ist zählbar: Aufmerksamkeit.

Die Zeit der Aufmerksamkeit konsumiert die soziale Zeit, die als Effekt Vertrauen generiert und zwar dadurch, dass sie lernt, mit Sachverhalten umzugehen, die nicht immer schon da (sichtbar) sind, und unkontrollierte Refugien aushalten kann: In agrarischen Gesellschaften z.B. ist das Vertrauen den Jahreszeiten verpflichtet, in denen Zeiten der Fülle mit Zeiten des Mangels vermittelt werden können. Dagegen steht die

konsumierbare pseudozyklische Zeit [...] die spektakuläre Zeit, als Zeit des Konsums der Bilder im engen Sinn und zugleich als Bild des Konsums der Zeit im weitesten Sinn. Die Zeit des Bilderkonsums – Medium aller Waren – ist untrennbar das Feld, auf dem die Instrumente des Spektakels ihre volle Wirkung ausüben, und das Ziel, das diese Instru-

¹⁵ Bezeichnend ist, dass Musil in seinem Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* von einer Koordinierungsstelle der Analogien und der Opferlosigkeit spricht, einem »Generalsekretariat der Genauigkeit und Seele«. Entgegen aller Vernunftgläubigkeit arbeiten digitale Maschinen eben nicht genau, sondern im Ungenauen – nach der Eigenzeit (Frequenz) ihrer Rechenkapazität, so dass hier, wie Adorno das an Benjamin reklamierte (siehe Anm. 8), die Kritik an der Technik in deren Mythologisierung umschlägt. Es ist gerade der Glaube an die Endlichkeit, die der Exaktheit den Garaus macht – damit ist nicht die mögliche Genauigkeit technischer Normierungen, sondern das Paradigma gemeint, das sich ab dem 15. Jh. in der abendländischen Kultur (bis Gödel) unterhält und die so genannten exakten Wissenschaften sich zu etablieren gestattet (vgl. BLUMENBERG 1976: 30). Blumenberg sieht Nikolaus von Cues als den ersten Vermittler eines »Programm(s) der Ungenauigkeit«, der die Konsequenz aus der Imperialisierung des mittelalterlichen Wissens erfasst, ohne den »neuen Ernst« der Strenge in dieses, späterhin cartesianische Konzept zu tragen. Der neue Ernst, die »Exaktheit der Wissenschaft« erweist sich nach Blumenberg als Ausweisung des Spiels (BLUMENBERG 1976: 31) aus den Universitäten, das erst mit Humphry Davy etwa unter dem Programm einer spektakulären, experimentellen Demonstration für einige Zeit in die Labore und öffentlichen Demonstrationssäle Einzug hält. Wir müssten uns fragen, ob die Figur von Spiel und Ernst nicht eine zentrale für die Legitimation der Szenografie, deren »Ernsthaftigkeit« und »gesellschaftliche Relevanz« ausmacht.

mente global als Ort und zentrale Gestalt aller besonderen Arten des Konsums darstellen: der ständige Zeitgewinn, den die moderne Gesellschaft erstrebt. (DEBORD 1996: 136)

Was passiert mit der gewonnenen Zeit? »Pseudofeste, Parodien des Dialogs und der Gabe« (DEBORD 1996: 137) verarbeiten die gewonnene Zeit in eine Zeit gelenkter Ereignisse. Auch hier wird mit dem Bewusstsein in Form von Aufmerksamkeit als einer asozialen Zeit gespielt. Als Konsequenz einer empiristischen Aufmerksamkeitskontrolle werden die Bewusstseinstheorien aus der Philosophie verbannt. Seit der Phase ihrer philosophischen Austreibung kommen sie in den Schulen der Gestalttheorie zu einer zweifelhaften Ehre, insbesondere im Marketing: »Die Werbung für die Zeit hat die Wirklichkeit der Zeit ersetzt« (DEBORD 1996: 137).

In dem Moment, in dem inszenierte Bilder zu einem Aufmerksamkeitsäquivalent von Zeit werden, wird dieses Äquivalent medialisiert. Das soziale Bewusstsein wird das Unbewusste der Medien. Debord fordert, im Zuge dieser Instrumentalisierung des Bewusstseins, die Rückkehr oder die Neubewertung mit der Subjektgabe der Vorstellung zu koppeln und der Aggressivität der Bildprojekte etwas entgegenzusetzen, das nicht der prophylaktische Kompensationsraum der Aufmerksamkeit ist. »Es geht darum, die Gemeinsamkeit des Dialogs und das Spiel mit der Zeit, die von dem poetisch-künstlerischen Werk vorgestellt wurden, tatsächlich zu besitzen« (DEBORD 1996: 161).

Andererseits hat das Spektakel sich nun schon von den »Bildern« emanzipiert und simuliert oder kuratiert im szenografischen Interesse poetisch-künstlerische Werke. Es bleibt dabei, »die Wahrheit dieser Gesellschaft [des Bildes] ist nichts anderes als die *Negation* dieser Gesellschaft« (DEBORD 1996: 170). Als Negation ist sie aktuelles Bewusstsein: Wirklichkeit. So verhält der Appell und das Anliegen von Debord, Bewusstsein von der Gesellschaft des Spektakels zu vermitteln, gerade durch den Aspekt, Bewusstsein als Selbstbewusstsein vernehmbar werden zu lassen. Dieses Selbstbewusstsein als autonome Sphäre kann es nicht geben. Stattdessen werden Bilder nach der Logik der Gestalt und der Logistik der Techniken zu Medien verschmolzen. 1988 konstatiert Debord die Universalität seiner Thesen in diesem Sinne. »So wird der Bezeichnung Spektakel oft die des Mediensektors vorgezogen. [...] Das Spektakel sei somit weiter nichts als ein Auswuchs des Mediensektors« (DEBORD 1996: 198).

2.3 Die Freiheit (Sartre)

Von der Diagnose Debords ausgehend bleibt für die Bildwissenschaften die Frage nach dem Bild als Frage des Bewusstseins des Bildes, als dessen Inszenierungsform zu stellen. Die Frage »Was ist ein Bild?« hat ihre Berechtigung dort, wo nach der Vermittlung von Ansichten des konkreten Anderen in einer konkreten Situation, also im Bewusstsein dieser Situation gestellt wird. Das Bewusstsein von Bildlichkeit ist die Negation der Gesellschaft der Bilder als Vorstellung. Diese Position Sartres wollen wir präziser fassen. In einigen Tei-

len findet sie sich in der Darstellung von Lambert Wiesing (vgl. WIESING 2005: 21) und Manfred Frank (vgl. FRANK 2012: 225ff., 306ff.) wieder. Wesentlich bei Sartre ist die Artikulation einer (anthropologischen) Distanz zum Bild, die Voraussetzung erstens für einen Interpretationsspielraum gegenüber den Phänomenen der Bildlichkeit (und dann ›der‹ Realität, vor allem aber der Textdiskurse) ist, zweitens für einen Zeitspielraum, so der Terminus bei Heidegger, gegenüber der Vorstellungswelt. Bei Sartre wird in *Das Imaginäre* diese Distanzartikulation noch räumlich gedacht, wir wollen anschließend mit Bahr versuchen, sie zeitlich aufzuschlüsseln. Sartre bezieht sich auf ein Gemälde Karls VIII.:

Wir sehen also, dass das Bewußtsein, um als Vorstellung das Objekt »Karl VIII.« hervorzurufen, die Realität nur negieren kann, indem es Abstand nimmt zu der in ihrer Totalität erfassten Realität. Eine Vorstellung setzen heißt, ein Objekt am Rand der Totalität des Realen konstituieren, das Reale also auf Distanz zu halten, sich davon frei machen, in einem Wort, es negieren. (SARTRE 1971: 285f.)

Das meint, dass die Vorstellung, in der Tat eine Vor-Stellung, ein vor sich hinstellen einer von der Realität abgehobenen Realität sei. Das, was als Realität das Gesellschaftliche (bzw. die Produktivkräfte) ist, wird im Individuellen zur Vorstellung. Von nun an gibt es zwei Welten und damit auch zwei ›Bewusstseine‹, das der Vorstellung und das der unmittelbaren und nicht distanziierten Situativität.

Wir wissen andererseits, dass die Totalität des Realen, insoweit sie vom Bewusstsein als eine synthetische *Situation* für dieses Bewusstsein erfasst wird, die Welt ist. Die Bedingung dafür, dass ein Bewusstsein vorstellen kann, ist also doppelt: es muß sowohl die Welt in ihrer synthetischen Totalität setzen können als auch das vorgestellte Objekt als unerreichbar im Verhältnis zu diesem synthetischen Gesamt, das heißt es muß die Welt als ein Nichts in Bezug auf die Vorstellung setzen können. (SARTRE 1971: 286)

Genau dieser Vorgang materialisiert sich im Bilde als Bildlichkeit. Der dialektische Umschlag passiert, indem die Situation als eine von mir erfasste erfasst wird, aber nicht im gleichen Bewusstsein, sondern als Selbstbewusstsein, also als Negation des ›Objekts‹, das diese Distanzierung vollzieht. Denn die ›Bewusstseine‹ erscheinen nicht als doppelt oder getrennt, sondern sie sind ein einziges ›Bewusstsein‹, besser Subjekt, in verschiedenen Stasen der Negation. Diese Stasen sind *zeitlich* qualifiziert. Begrifflich läuft der Umschlag auf die Wendung einer Situation in eine Szenifikation hinaus. Was Sartre am Bild diskutiert, ist eine allgemeine Beziehung des Subjekts zur Welt als sozialem Raum, den es verinnerlicht. »Damit ein Bewusstsein vorstellen kann, muß es sich der Welt durch sein Wesen selbst entziehen, von sich aus einem Abstand zu Welt einnehmen können. In einem Wort, es muß frei sein« (SARTRE 1971: 286). Freiheit des Bewusstseins als Freiheit ist Freiheit vom situativen Dasein, eine Relationsbildung zwischen Menschen und Menschen und Menschen und Dingen, in deren Freiraum sich Bilder (oder allgemeiner das Symbolische) lancieren, die, so Debord, in zunehmendem Maße diesen Freiraum kompromittieren, und zwar, indem sie als Spektakel nur noch die Wahl lassen zwischen simulativen Realitäten, also keine Wahl.

Es geht nun in den Positionen der Negationen nicht mehr um das Bild an sich, sondern um die Inszenierung von Unmittelbarkeit als Situativität oder Ereignis ›hinter‹ oder an Stelle des Bildes, und damit um eine retroaktive Dispositionsmacht von Originalität. Inszenieren heißt in diesem Sinne, ›sich Realität konstruierend aneignen‹. Deswegen ist die *Szenologische Differenz* eine grundlegende Relation, in der der Begriff ›Situation‹ die verschiedenen Stasen des Bewusstseins zusammenfasst, der der Szenifikation sie als künstlich getrennte auf natürlichem Wege zu verbinden sucht. (Szenografie ist dann die künstliche Verbindung künstlicher Trennungen.) »Wir werden«, so Sartre, »die verschiedenen unmittelbaren Arten des Erfassens des Realen als Welt ›Situationen‹ nennen« (SARTRE 1971: 287f.). Ihnen entsprechen die Stasen der Realität, deren Zusammenfassung (nach der Kritik der Moderne durch Debord) Szenifikationen, oder technischer und zugleich erneut negativ formuliert ›Medien‹ sind. Dass es also Vorstellungen gibt, hat seinen Grund und seine Motivation in der Tatsache, dass der Hintergrund der Distanzierung, das »In-der-Welt-Sein«, stets die dialektische Bedingung für die Vorstellung der immanenten Grenze der Welt (Bilder als ›Riss im Sein‹) ist (vgl. DIDI-HUBERMAN 2000: 146ff.).¹⁶ Würde das nicht so sein, wäre die Welt nicht in irgendeiner semiologischen Äquivalenz offen, wäre sie nicht interpretierbar. Die Vorstellungen wären entweder paranoisch von der Welt getrennt, d.h. keine Negationen, womit es im pathologischen Zwang zu einem Austausch dieser Welten kommen können soll, oder sie wären im Traum vor ihrem Hintergrund radikal aus der Welt. Die ›Bewusstseine‹ der Individuen müssen sich also performativ gegenseitig auf vertrauensvolle Rückkehr in eine versicherte Wirklichkeit verständigt haben und sie tun das nicht im Bewusstsein (qua paranoischer Vernunft oder Philosophie), sondern in der Situativität, die sie als Realität erschaffen und in welcher Praxis sie immer schon sind. Nämlich mühelos zwischen Bildern, Symbolen und Versatzstücken einer Realität, der künstlichen und der natürlichen unterscheiden zu können. Die Regel dieser impliziten Übereinkunft formuliert der Begriff der ›retroaktiven Performativität‹. Er basiert letztlich auf der zeitlichen Festlegung einer Genesis von Erkenntnis, wie der einer kausalen Zeitordnung, die gemäß einem Impetus alle magischen

¹⁶ Didi-Hubermann leitet den Begriff ›Riss‹ sowohl von Panofsky als auch von Heidegger ab, verfolgt aber dann das Problem aus dem Blickwinkel Freuds, nämlich das der Darstellbarkeit überhaupt und speziell des Traums (DIDI-HUBERMAN 2000: 151ff.). »Die ›Welt‹ der Bilder verwirft die Welt der Logik keineswegs, ganz im Gegenteil. Aber sie *spielt* mit ihr, das heißt unter anderem, sie spart dort Stellen aus – so wie man von einem ›Spiel‹ zwischen den Teilen eines Mechanismus spricht –, Stellen, aus denen sie ihre Kraft schöpft, die sich hier als eine *Kraft des Negativen zeigt*« (DIDI-HUBERMAN 2000: 149). Die Rede vom Negativen setzt stets schon voraus, dass es eine (abstrakte) Positivität (Realität) gäbe, deren Kontinuität sich aber stets nur als soziale, kulturelle Realität des ›Unbewussten‹ als seiner situativen Totalität erweist und damit überhaupt erst eine ›Kraftabstossung‹, einen ›Impetus‹ oder ein ›Reservoir‹ individueller Imaginationen voraussetzt. Es ist wiederum der Kraftbegriff, der die Polaritäten scheinbar zu überwinden erlaubt, sich aber als verhängnisvolle Kausalitätsverblendung erweist: *nämlich die Lückenlosigkeit der Übertragung – was Negationen allein als magische, nämlich als soziologische Kategorie einzuführen erlaubt*. Wie sollten Bilder auch ohne den Vorlauf empirischen Seins sich darstellen können? In Wirklichkeit (oder von der Wirklichkeit aus) betrachtet ist der Traum eine spielerische Organisation, ja, wenn nicht eigentlich die *reine inszenatorische Übung visuellen Materials* als leibliche Selbstaffektion.

Ordnungen von Bilderzauber in unserer Gesellschaft gütig belächelt. Er benennt die nachträgliche Fundierung eines Ursprungs oder Originals. Die Reflexion nach dieser Inversion bestimmt das Subjekt, das »seine Beziehung zum Realen als *Situation* lebt – was ist es anderes als ganz einfach das Bewußtsein, so wie es sich selbst im cogito enthüllt« (SARTRE 1971: 289).

Wir sehen – selbst in dieser kurzen Replik auf die Bewusstseinsphilosophie, zu der wir später mit Bahr zurückkommen – dass sich davon ausgehend verschiedene Theorien des Bewusstseins anbieten, die das Bildbewusstsein als einen Sonderfall der Realisierung der Stasen des Bewusstseins, also der Distanz (und der Negation) zur Welt reklamieren. Das Sein des Bildes ist gerade an dessen Nicht-Sein, an dessen, wie es im Strukturalismus heißt, fetischisierende ›Kraft‹ gebunden, ein ›Loch in der Welt‹ zu eröffnen, *indem man etwas verdeckt*, was nicht existiert, so wie man in Zimmern der Toten die Bilder verhängt. Ohne diese Simultaneität der *Offenbarung in der Verdeckung* wären wir verdammt, unentwegt in den Abgrund des eigenen Todes zu blicken. Das primäre Objekt dieser Distanz ist also die phantasmatische Konstruktion einer unhintergehbaren realistischen Zeit.

Den Todesblick der Opazität zu bannen und für eine Transzendenz der Welt zu sorgen, scheint die Aufgabe der inflationären Inszenierung des ›visuellen Materials‹ zu sein. Wer diesen Sachverhalt aufdecken will, hat seine Theorie des Bildes beim ›Schrecken der Bilder‹ anzusetzen. Eben das macht Hans-Dieter Bahr im Entwurf seiner Bildtheorie. Wir zeichnen sie so nach, dass wir erstens die wiederzugewinnende Zeit des Bildes als Ökonomie des Realen und des Imaginären differenzieren, und damit den statischen Zustand, Paralyse vor einem Bild als Zeitbewusstsein markieren – wobei ›Zeit‹ die Markierung einer Distanz der Stasen des Bewusstseins als Freiheit (Interpretationsspielraum) meint. Zweitens versuchen wir die an der den infiniten Regress umgehenden Denkfigur des Bewusstseins, der ›retroaktiven Performativität‹, eine Überleitung zur Formulierung der *Szenologischen Differenz* zu propagieren, die wir von Sartre her abgeleitet sehen werden. Gleichzeitig sollen damit die Hinweise zur inversen Opferlogik des Bildes präzisiert werden.

Dass ein Tafelbild stets seinen Hintergrund verdeckt (und medialisiert) ist eine Evidenz. Was aber verdecken die Bildschirmbilder der Nachpostmoderne, die auch keine Verdeckungen ersetzen oder Vorbilder nachbilden? Verdeckt der Bildschirm lediglich die Welt, um sie sogleich durch eine andere Welt zu ersetzen, sodass das Subjekt quasi nicht durch die Passage der Freiheit, sondern durch die Passage des Spektakulären geht? Es ist ja stets ein Argument für die Bildschirmbilder, dass sie sich *nicht* als Bilder, sondern als Welten, Werkstätten, Arbeits- und Interaktionsbühnen verstehen und das gesamte visuelle Archiv zum Rohstoff haben. Doch bei diesem Blick, den Debord in aller ideologischen Einseitigkeit markiert, bleibt die Fähigkeit der Verdeckung des Lochs oder Risses in der Welt die ausgezeichnete Funktion des Bildes – Risse, die eben nur als Bilder gebannt werden können, und damit seien die designhaft zugerichteten Produkte als Bilder (Phantasmagorien der

Ware) nicht ausgeschlossen. Man muss die Kritik Debords am Punkt des Schreckens der Rissigkeit der Welt weiterführen, d.h. dem der zunehmend aggressiven Opferverblendung.

3. Vom Bildbewusstsein zum Selbstbewusstsein

3.1 Bild als sozialer Ort

Bahr versteht unter Schrecken den Augenblick, in dem für uns »die gegenständliche Welt« zusammenbricht. Diese »schränkenlose Entgegenständlichung im Schrecken« als »Entzug« von Gegenständlichkeit im Bild kann »etwas Wesentliches über Bildlichkeit überhaupt vernehmen [...] lassen« (BAHR 2009: 88). Entgegenständlichung ist *Prozess* einer Entwirklichung. Ansatzpunkt ist wiederum die Sartre/Heideggersche Wende zur Existenz: Als situative Existenz können wir uns nicht »von außen« zur Welt verhalten. Wir können uns nur in der Welt verhalten.¹⁷ »Unwirklichkeit« als Nichtgegenständlichkeit dürfte es demnach unter dem Siegel von Bewusstsein gar nicht geben. Entgegenständlichung meint damit auch Entzug des Bewusstseins, was auf Seiten der Welt mit einem Aktualisierungsdruck korreliert. Ist Wirklichkeit in den Partitionen ihrer Dinge als Sein opak, lugt in den Bildern nicht eine andere, die »wirklichere« Welt als monadische hervor?

Wenn man jedoch gewöhnlich vom »Wirklichen« spricht, dann meint man nicht nur die von uns unabhängigen Dinge, seien sie verborgen oder vorhanden. Wir denken uns vielmehr wirkende Kräfte hinzu [...]. Nur »Nichts« könnte demnach »unwirklich« sein. (BAHR 2009: 93f.)

Das Sein der Welt wird empirisch erklärbar, entpuppt sich in Bezug auf die Vergegenständlichung unserer Gesellschaft und ihrer Warenökonomie aber als »metaphysischer Realismus«. »Hinter solchem Kausalismus steckt das Relikt eines magischen Denkens« (BAHR 2009: 94), dessen verräterischer Begriff der der *Kraft* ist. Die Synthese der Dinge als Welt unter dem Impetus des Kraft-Begriffs, taugt aber ebenso wenig zur Beschreibung von Wirklichkeit, wie die Setzung eines »Bewusstseins« oder eines »Triebes«, die als magische Vorstellungsbilder einer Kontinuierung von einzelnen Situationen historisch oder motivisch das Vermögen von Selbstbewusstsein evozieren. Dass alle Dinge mit Kräften untereinander verbunden seien und die Welt sich als ein Kraftfeld darstellt, mag in der Impetus-Theorie noch angehen und hat auch in der Newtonschen Physik noch ihr Recht (mit Ausnahme der Gravitation, die für den Menschen jedoch eine Evidenz darstellt), aber in den radikalen Stasen des Bewusstseins sind solche magischen Beziehungen als unbewusstes Bewusstsein nur Karikatur. Es gibt dagegen ein »unbewusstes Bewusstsein«, und das ist die Welt da draußen.

¹⁷ BAHR 2009: 93 verweist auf Heideggers *Sein und Zeit*, § 43.

Bahrs Kritik an der ›Scheinbildhaftigkeit‹ des Bildes (die Kraft seiner Aura), bezieht sich auf eben die Legitimations**bilder**, die der Abwehr des Schreckens vor der Disparation der Welt, ihrer objektiven Vergegenständlichung, einen Widerstand entgegensetzen – und zwar aus sich selbst heraus. Bildlichkeit wird damit zur notwendigen Gegenfigur von Gegenständlichkeit und zwar umso mehr, als Bilder szenische Konfigurationen über Abwesenheiten hinweg ermöglichen. Das ist die gleiche Opposition, die Schrecken und Waffe konfigurieren, wobei nicht die Waffe als das Schreckliche, sondern der Bannungsort/Abwehr des Schreckens sein soll,¹⁸ der jedoch subversiv das *Bild der Waffe* als Schrecken perpetuiert. Folglich stellt Bahr die Frage nach der »Wirklichkeit des Bildes« (BAHR 2009: 96).

Wenn es aber nicht das »Unwirkliche« ist, durch das sich Bilder vom »Wirklichen« unterscheiden: worin liegt dann das Kriterium für den Unterschied zwischen bildlicher und nicht-bildlicher Wirklichkeit? Ist das Bild nur dasjenige, dessen eigene Wirklichkeit allein darin bestehe, auf das von ihm verschiedenen Wirkliche zu verweisen? (BAHR 2009: 97)

Das Wesentliche des Bildes in der Geschichte der Bildtheorien seit Kant besteht darin, Ähnlichkeiten zu erfassen, nicht zwischen Bildträger und Sujet, sondern zwischen Bild und Wirklichkeit, so Bahr weiter. Eine »Schematisierung der Einbildungskraft« (BAHR 2009: 105),¹⁹ in der diese situativen Ähnlichkeiten sich szenifikatorisch zu einem Schema der Dauer fügen (BAHR 2009: 106),²⁰ vergleicht beständig die Wirklichkeitsanschauung der Vorstellung (dazu gehören auch wirkliche Bilder) mit den Schemata des Bildes, wobei Bild selbst ein eigenes Schema sein muss, nämlich dasjenige, dem der *Schematismus des Vergleichens selbst (zeitlich) vorgeordnet werden muss*. Ich muss nämlich nicht erst das Bild als Bild und dann dessen Inhalt verifizieren, sondern der Inhalt, am markantesten Oberflächigkeit und Rahmung, aber auch Raumreduktion und Perspektivismus, gibt sich mir als Schema des Bildes. Damit entfernen wir uns von dem Problem der doppelten Wirklichkeit und nähern uns einem Zeitproblem an, das uns nach der Logik der retroaktiven Performativität zwingt, das Bild als Position des *a priori* der Selbstbewusstseinsproblematik aufzufassen. Nur das Selbstbewusstsein, das ich bin, kann als Vorstellungsbild das Negat der jeweilig situativen Ausschnitte der Welt als Dasein sein. Bewusstsein ist Aktualität von Weltbezug, Selbstbewusstsein dessen Negat, das Bild oder Schema, das *ich von mir selbst bin*, dessen Habhaftigkeit sich mir aber entzieht, weil das Korrelat des Gegenständlichen nicht entgegenständlicht werden kann – außer im Schrecken des Bildes. Selbstbe-

¹⁸ Das ist die Manifestation der Verdichtung der Waffe aus Stahl und Eisen selbst, eine Schreckensabwehr als Evokation des Schrecklichen, die grundsätzlich jedes Ding zur Waffe werden lässt, indem es die Opferentbergung (›Entdichtung/Explosion) ausblendet (vgl. BAHR o.J.).

¹⁹ Bahr kommt im Verlauf der Darstellung der Geschichte der Bildtheorien von Platon ausgehend auf Kant zu sprechen und auf die berühmte Kantinterpretation Heideggers, in der der frühromantische Zusammenhang von Einbildungskraft und Zeit aufgenommen wird. Statt diese Argumentationsgeschichte nachzuzeichnen, verweise ich auf FRANK 1972; 2012; HEIDEGGER 1973.

²⁰ »Gehen wir einen Schritt weiter: auch die einzelnen Vorgänge werden als mehr oder weniger typische Verlaufsformen aufgefasst. Auf *einen* Blick erfassen wir sie nicht über einzelne beständige Dinge, sondern über deren Verhältnisse und Situationen, soweit sie immer wieder als ähnliche auftreten« (BAHR 2009: 106).

wusstsein ist, was es nicht ist, und ist nicht, was es ist, d.h.: es ist ein Entwurf der Überschreitung, was in sozialer Hinsicht nicht anders als Vertrauen ist. Und Vertrauen ist ein konstituierter Effekt von Tauschbeziehungen, worunter selbstverständlich die sprachlichen auch zu rechnen sind. Auf diese Weise muss Selbstsein vom Selbst des Anderen abhängig sein, *also gerade nicht ›Selbstbewusstsein‹ als Instanz meiner selbst* (vgl. FRANK 2012: 255ff.).²¹

Ist die Rede vom *Schema* die gleiche wie die vom *Bild*, zumal Kant soweit geht, auch ein »Schema der typischen Verlaufsformen« als »*Diagramme* der Einbildungskraft« (BAHR 2009: 106) zuzulassen? Als letzte der Verlaufsformen gilt Kant die von »Raum und Zeit« (BAHR 2009: 107).²²

Nach Kant können die leeren Formen von Raum und Zeit ohne gegebene sinnliche Anschauung, in Bildern (als *ens imaginarium*) vorgestellt werden. [...] Doch in dieser Bestimmung des Bildes vom Bilden einheitlicher sinnlicher Anschauungen her kann die Differenz zwischen bildlicher und nicht-bildlicher Erscheinung alleine nicht verständlich werden. (BAHR 2009: 107)

²¹ Frank geht dieser Einsicht Sartres u.a. mit einem initiierenden Text von Dieter Henrich von Anfang der 70er Jahre nach (Selbstsein und Bewusstsein. E-Journal Philosophie der Psychologie (2007) Vgl. www.jp.philo.at/texte/HenrichD1.pdf [letzter Zugriff: 07.06.2012]. Ich verkürze den Gedankengang auf folgende Hinweise:

1. Eine Unterscheidung von Bewusstsein (als einer ›Besessenheit‹) und Selbstbewusstsein (Selbstsein, Identität von sich) ist notwendig aufgrund der inneren ›Distanz‹ (oder »nach Sartre Entfernung« FRANK 2007: 7) der Selbstbeziehung. Die Differenz ist Voraussetzung zur Erkenntnis der Paradoxien eines vorgängigen Bewusstseins.
2. Distanz und Entfernung sind in etwa dem Sinne Inszenierungen, wie sie in Benjamins Hinweis auf die neuen Bildmedien als Aura thematisiert werden.
3. Die sind weder visuell noch räumlich zu verstehen, sondern als Öffnung zur ›Soziabilität‹.
4. Die primäre Unterscheidung zieht schon einen Unterschied der Selbstbeziehung als einer Fremdbeziehung mit sich, von der sie sich abstößt, nicht aber ablöst (Autonomie des Ich).
5. Die Zuständigkeit dieser Abstoßung von sich als Ich versteht Henrich als ›Feld‹ (S. 7). Der Feldbegriff erlaubt die Markierung von Qualitäten der Bewusstseinszustände.
6. Die Selbstdarstellung dieser Selbstbeziehung in der Evokation einer Fremdbeziehung macht den Charakter der Szenifikation innerhalb der von Kontextualität ungeschiedenen Situation aus. D.h.: die Legitimität des Selbstbildes beruht auf »Anerkennung [...] im Doppelsinn des Wortes, der eine Hinnahme meint, die zugleich eine Leistung ist« (S. 14). Damit wird aber der Kontext in der Inszenierung einer Szene, die um die Selbstlegitimation kreist, nicht mehr bloß passiv abgespalten.
7. Die Konstituierung von Selbstbewusstsein ist an die ›Homogenisierung‹ »bewusster Situationen« (S. 11) gebunden. Diese erfolgt in der szenifikatorischen Kontextualisierung als einer Selbstentfremdung zum Zwecke der Selbstansicht von Selbstbeziehung.
8. Das delirierende Moment der szenischen Dramaturgie verlangt eine Einstreichung von Raum und Zeit, deren Opfer in der Bewegung zu sich selbst (dem ›Werden des Bewusstseins‹, dem Charakter seines ›Aufleuchtens‹): »Man muß Bewegung als einfaches Datum auffassen. Als solches gehört sie nur dem Bewußtsein an und hat nichts mit der Unterscheidung von Vergangenheit und Zukunft zu tun. Vergangenheit und Zukunft sind nämlich Zeitbestimmungen des Selbstseins. Bewegung artikuliert sich im Bewusstseinsfeld, und zwar schon in ihm als einzelnes Ereignis« (S. 14).
9. Daraus ergibt sich, dass die prinzipielle Unmöglichkeit (Paradoxon) der Selbstansicht von Selbstbewusstsein (Selbstheit) bildtheoretisch nur in einer Theorie der Praxis ihres Scheiterns (dem dramatischen Feld) unter Einbeziehung der Anerkennung des Scheiterns vorweg durch den Anderen (›Zuschauer‹), Akzeptanz des szenischen Spiels, gelingen kann.

Der entsprechende Theorievorschlag erfolgt hier unter dem Hinweis einer allererst auszuarbeitenden ›Szenologie‹. Henrich: »Es ist deshalb zu sagen, dass über Bewusstsein nur in theoretischer Sprache gesprochen werden kann. Theoretisch ist diese Sprache deshalb, weil sie Begriffe einschließt, die sich innerhalb der Alltagssprache nicht verifizieren lassen. Solche Begriffe sind etwa Feld, Dimension, Prozeß, Artikulation, Aktivität. Sie sind allesamt so zu fassen, dass sie den Bestand von Einzelfnem nicht schon voraussetzen« (S. 17).

²² Bahr verweist auf Kants Kritik der reinen Vernunft.

Was wäre nun, und diese Frage stelle ich über den Entwurf von Bahr hinaus, wenn man die Kategorien von Raum und Zeit, die sich selbst als unwirklich vorstellten, als Inszenierungsform des visuellen Materials (u.a. Bilder), als Szenifikation einer Situation, als *Szenologische Differenz* lanciert? Raum und Zeit sind dann als leere Anschauungen nicht mehr zu denken, weil sie das Hier und Jetzt aller Situativität ins Bewusstsein ihrer Geschichtlichkeit, Ritualität, ihres Fetischismus, kurz, all dessen zu bedenken gäben, was zur produktiven Verdinglichung führte? Dann hätten wir ein bewusstseinsadäquates (nicht im cartesischen Sinne) Modell, die besondere Qualität der ›Schreckensherrschaft‹ und der ›Schreckensbeherrschung‹ der Bilder als Bannungsmomente visueller *Präsenz* (nämlich die Macht des Selbstbewusstseins als einer ›Fernsteuerung‹ meiner selbst) zu erfassen. Das aber erzeugt die Idee einer dritten Natur: der Verlebendigung der Bilder, der Artefakte, ihrer Mechanisierung, Dynamisierung und Medialisierung und Unterwerfung unter dem je spezifischen Kraft-Begriff. Unter der Idee der Szenifikation, der Selbst- und Fremdinszenierung ist eine Prozessualität aktiviert, die die Promiskuität auflöst, nach der das Bild selbst sagen oder *scheinen und vorscheinen* lassen soll, dass es sich als Bild *gibt*. Das kann aber doch nur geschehen, indem es sich als visuelle Inszenierung, als Begehren eines Anderen (der Gesellschaft und insbesondere des Produktionsmomentes, den der Fotoapparat so genial eliminiert) erfahren lässt. Reck hat jüngst in dieser Hinsicht eine »politische Ökonomie des Visuellen« (RECK 2012: 19) angemahnt.

3.2 Opfer und Bild

Für Bahr ist es zweifelhaft, ob mit dem Schematismusbegriff das Phänomen des Bildes erklärt werden kann, zumal in der Diskussion um den Schein der Bilder die oben angeführte performative Wende, das ›Bildbestimmungsspiel auf gesellschaftlich/kultureller Ebene bestimmt werden muss – was offensichtlich die von Hegel historisierte kritische Vernunft Kants mit einschließt. Vollends verschieben sich so die Kriterien der Bewertung des Bildes von der ästhetischen auf die soziologische Ebene. Das sieht auch Bahr so:

Der Bezug auf ein Spiel von Einbildungen und Verstandesbegriffen, das nicht auf Erkenntnis zielt, zu einem allgemeinen Gefühl (*sensus communis*) gibt dann das Kriterium dafür ab, ob solches Scheinen allgemein gefällt oder missfällt. Wie können wir aber das Scheinen unabhängig von seiner ästhetischen Weise verstehen? (BAHR 2009: 109)

Bahr gibt den über Kant hinaus auf die Frühromantik verweisenden Begriff vor:

Ich will es das *Imaginäre* nennen, in Differenz nicht nur zu den verschiedenen Erscheinungen, sondern auch zu den Imaginationen, die stets begrenzt und bezogen auf ein Transzendentes sind. Das je bestimmende Scheinende ist *gegenwärtig* stets nur in Bezug auf das, was repräsentierbar abwesend und *weg* ist. (BAHR 2009: 109)

Das Imaginäre nicht als Medium, sondern als Antecedens kann man sich an den Vexierfiguren vorstellbar machen, in denen durch die doppelte Belegung von Sinn in einer einzigen Figur nur entweder die eine oder die andere erkannt werden kann, nicht aber beide Bilder gleichzeitig. Diese Nichtgleichzeitigkeit von Imaginierung und Wahrnehmung (um es kurz zu machen) schließt sämtliche Lücken im Dasein interpretativ, sozusagen als hermeneutischen Zwang (Schreckensabwehr). Die Lückenlosigkeit der Kontinuität, die dadurch sich erhält, ist eben das Imaginäre (im Gegensatz zum *Akt* der Imagination). Man darf jedoch nicht vergessen, dass die Motivation zu dieser Sinnstiftung nichts anderes ist als die nothafte Beglaubigung und *zugleich* Abwehr des Risses: Abwehr gegen den Tod wie gegen den Inzest; die Erhaltung der kulturell notwendig strikten Trennung von Raum und Zeit, der Imaginationen und der Wirklichkeit.²³ Bahr bemüht eine frühromantische Denkfigur, die eigentlich dem Projekt einer Selbstbewusstseins-, aber keiner Bildtheorie angehört.

Das Imaginäre ist die inverse Erscheinung eines intentionalen (Selbst-)Bewusstseins, da es, mit und nach Husserl, kein leeres Bewusstsein (dem Schema des ›leeren Raums‹ adäquat) geben kann.

Die vollendete Anwesenheit selbst ist das Imaginäre, das durch keine Bejahung oder Verneinung bestimmt werden kann. Ihm fehlt das Fehlen selbst und darin ist es *nicht dem Mangel*, sondern allein einer *Offenheit* ausgesetzt, die ihrerseits in keiner Weise *ist*, auch nicht als Nichtseiendes. Diese Vollendung in Hinsicht auf eine »seinslose Offenheit«, die nicht *ist*, weder da noch weg, bezieht sich natürlich nicht auf die restlose Erfüllung eines Zweckes, sondern auf jenes schlechthin transzendenzlose Endliche der Anwesenheit, das weder durch eine Grenze bestimmt, noch unbegrenzt ist, sondern sich nur im Erscheinen ereignen kann. [...] Das Imaginäre ist Phänomenalität schlechthin. (BAHR 2009: 109)

Von dieser Bestimmung des Imaginären schließt Bahr auf das imaginativ Bildliche zurück, als das, was ich oder ein Anderer zur Bestimmung der Bildhaftigkeit inszeniert, respektive zum Lückenschluss des ›Risses im Sein‹ beiträgt. So ist das Bild in der Argumentation von Bahr der ›Schrecken des Anderen‹, der in der Inszenierung (dem Zeigen) die Interpretation des Anderen herausfordert, verdächtigt und vertraut. Und zwar nicht einfach nur so, sondern als Fundierung des gesellschaftlichen Zusammenhangs auf ganz *un*-spektakuläre Weise. Man darf an dieser Stelle – und da weise ich über Bahr hinaus – neben dem Aspekt des sozialen Raums (Magie und Fetischismus der Bilder) und dem der sozialen Zeit (Reziprozität, Tausch und Kreditierung; Vertrauen) auch einen Aspekt der *sozialen Situativität* lancieren; Begriff, dessen Aufgabe es ist, auf tiefere Weise als etwa Debord oder Virilio zu fragen,²⁴ wie

²³ Das entspricht dem Vorschlag von Foucault in Bezug auf die Zurichtung von Heterotopien bzw. Kabinetten in denen privatistisch oder kirmesartig, d.h. spektakulär, diese Trennung als aufgehoben gedacht wird. Das gilt dann auch für das Theater und erst recht für das, was man im Sinne der Kierkegaardschen Verzweiflung die hysterische Szene nennen darf (vgl. FOUCAULT 2005). In den Heterotopien wird aber nichts anderes als die Wahrheit selbst eingesperrt, die von nicht anderer Art sein kann als die Welt. Es gilt umgekehrt: »Medien unterwandern die gewohnte Innen-Außen-Differenzierung. Ich rufe [...] die Annäherung in Erinnerung, dass Medien Ereignisse, ›Demiurgen‹ und Psychoide genannt werden können, die einen absolut fragilen Kontext eröffnen« (BURDA 2010: 65).

²⁴ Debord sieht, anders als Virilio, das Phänomen der Geschwindigkeit nur sekundär. Virilio da-

Bilder das Bewusstsein als Aktualisierungskompetenz (Ereignen des Erscheinens) selbst zur Erscheinung bringen, also dessen, was Heidegger das ›es gibt‹²⁵ nennt und was er mit der Minimaldefinition des Terminus ›Zeit‹ verbindet: *Es gibt Zeit*. Als *Gabe* ist sie dem Tausch und somit Initiation sozialer Zeit zuzuordnen. Als soziale Situativität ist nach der Zwanghaftigkeit oder Offenheit der Gegengabe zu fragen, die darin unbefriedet sein könnte, dass sich das Bild *nur gibt*, statt dass man sich dem Bild gibt, ob man also Bilder eingehend interpretiert oder einfach nur wahrnimmt, im schlimmsten Fall als ökonomischer Reflex einer Wirklichkeit, die aus Dingen und Bildern besteht und in denen es den Kontrast einer Hingabe ans Bild nicht gibt. Das also ist die Frage nach der ›politischen Ökonomie des Visuellen‹.

3.3 Inversion der Reflexion

Die weiteren Argumente zur Darlegung seiner Bildtheorie leitet Bahr aus dem Problem des reflexiven Regresses ab: Die Anschauung, dass Bilder Spiegelungen sind, setzt voraus, dass man sich z.B. in einem Spiegel immer schon erkennen muss, um sich als sich zu erkennen. Dieser Begriff unendlicher Selbstverweisung, der in der Idee kausaler Kräfte, einer Reflexionskraft (oder Vernunft), gebannt zu werden verspricht, berührt aber nicht das Problem des Bildes. D.h., berührt es schon, aber auf der Ebene, wo nach dem Primat des Selbstbewusstseins als Selbstbildnis gefragt wird.

Die Frühromantiker, Novalis und die Schlegels vor allem, haben nämlich den Begriff der Reflexion als (Zeit-)Umkehrung verstanden, nicht als Spiegelung, und zwar nicht der realen und der imaginären Wirklichkeit, des Themas oder des Abgebildeten, sondern der performativen Interpretation vor dem Objekt.²⁶ Nicht materielle, nur soziale Wirklichkeit kann Zeitlichkeit invertieren. Sie führen in die Distanzdiskussion die Möglichkeit ein, dass beide Relate beweglich sind. Die Reflexion ist nämlich immer schon, aber eben negativ auf die Situation als Welt gerichtet. Bevor sie sich auf die Szenifikationen richtet, also gleichsam positive Kristallisationen der Welt (monadisch) affirmiert, muss der Interpret selbst als Negat verschwinden, gemäß dem Grundsatz, dass Sinn und Sein nicht gleichzeitig erscheinen können – die Vexierfiguren machen diese physiologische Tatsache deutlich.

Die Inversion des Bewusstseins zu Gunsten der Szenifikation entspricht der Scheinempirie der Reflexion, denn der Vorgang kehrt sich nun um und macht den Interpreten (nicht das Bild) zum Agenten des gesamten Vor-

gegen nimmt an, dass Geschwindigkeit eine Negation der sozialen Zeit darstellt: das Nicht-aushalten-Können der Kreditierungen und Verbindlichkeiten auf Distanz hin, was immer mit dem Gewaltproblem zusammenhängt.

²⁵ Heideggers Gabencharakteristik scheint auf dem ersten Blick völlig verschieden von der, die Marcel Mauss in seinem berühmten Aufsatz über die Gabe reflektiert. Das Wechselverhältnis des kreditierenden Austauschs bezüglich der Intention, des Entwurfs zeigt sich als Moment der Selbstüberschreitung, d.h. des Absehens von sich selbst. Genau dies spiegelt sich auf der objektiven Ebene des Bildes nicht nur, sondern ist dort als sozialisierte, kulturelle Form manifestiert (vgl. MAUSS 1989: 9ff.).

²⁶ Zur Thematik ›Inversion und Reflexion‹ vgl. FRANK/KURZ 1977: 75-97 sowie BOHN 1988.

gangs, sodass nicht mehr nur ›Einblick‹ in die Szene genommen wird, sondern *ich* es bin, der die Szene erschafft, in der er ›spielt‹. Diese doppelte Bewegung von Inversion und Reflexion ist für eine *nachträgliche* Stiftung des Selbstbewusstseins im Schein ihrer Priorität wesentlich, sie setzt allerdings eben auch genau diese Tätigkeit des Austauschens und Dispensierens von sich selbst voraus (›Selbstvergegenständlichung‹), ohne die Dasein nicht lebendig ist. Hier ist die Opferstruktur von Selbst und Anderem vorgedacht. Sich austauschen heißt ja nichts anderes, als in den Opfer- und Gabenraum einzutreten, sich zu vergemeinschaften. Explizit wird dieser Tauschwunsch offeriert in der Darstellung des Bildes, das die Negativität der Welt positiviert (als Ding), um sie erneut zu negieren (Sujet). Ohne die schon vergemeinschaftete ›Selbstreflexion‹ des Bildes (also das ›unbewusste Bewusstsein‹ oder die Kultur der Bildlichkeiten) machte es keinen Sinn, Bild als eigene Qualität von Welt erfahren zu können. Eintreten oder veranlasst werden muss also ein Opfergang der (Selbst-)Irrealisierung. Bahr gibt dies etwas vage unter dem Hinweis der *Bedeutung* von Bildlichkeit zu erkennen: »Die angeblich außerbildliche Vorgabe ist nur eine bildimmanente ›Transzendenz‹, nämlich die Bedeutung des sinnlich scheinenden Sujets selbst« (BAHR 2009: 111).

Wenn man den Sätzen Bahrs, die im Duktus Heideggers formuliert sind, folgt, wird etwas klarer, was mit ›Bedeutung‹ gemeint ist, nämlich eine zweifache artifizielle ›Thematisierung‹: die der Inszenierung des Bildträgers und die der Inszenierung des Sujets. Ich greife, anders als Bahr, bewusst auf den Begriff der Inszenierung zurück. Denn Bilder (Szenifikationen) ohne Inszenierung (also die retroaktive, performative Konstruktivität) können nicht als artifiziell aufgefasst werden. Sie bleiben Wahrnehmungsbilder oder autoaffektive ›hypnagogische Bilder‹ (vgl. SARTRE 1971: 89ff.). Hier ist aber der Begriff ›Bild‹ lediglich als eine Form der Kontingenzierung, Sequenzierung der Wahrnehmung zu verstehen, analog dem ballistischen Blick, also in einem vordergründig physiologischen Sinne. Der artifizielle Charakter²⁷ des Bildes darf nicht außer Acht gelassen werden, um sich nicht in einem beliebigen, inflationären Sprachgebrauch zu verirren.

Der Begriff der ›Inszenierung‹ markiert (indiziert) diese Artifizialität, zumal die Minimaldefinition von Inszenierung das vor-, aus-, und darstellen von nicht nur visuellen Ereignissen meint, in der nicht das Ereignis selbst, sondern seine Welthaftigkeit das Negat des Bildes meint. Es gilt ja gerade gegenwärtig (im theoretischen Diskurs vielleicht nach Debord erst in den 90er Jahren), die *Entbildlichung* als ein wesentliches Anliegen der Szenografien aufzufassen. Deswegen sprechen die Szenografen von Inszenierungswelten und dem Kreieren von *Atmosphären, Stimmungen, (Welt-)Räumen*: nicht *orbit*, sondern *modo*. Darauf läuft Bahrs weitere Differenzierung der »Bedeutung des sinnlich scheinenden Sujets« heraus.

²⁷ Dazu Lambert Wiesing: »Der Begriff der realen Präsenz spezifiziert die Präsenz auf die weltliche Art einer Gegenwärtigkeit mit substantieller Anwesenheit, weshalb es auch eine nicht-reale, eine artifizielle Präsenz – eben eine Präsenz ohne substantielle Anwesenheit – geben kann« (WIESING 2005: 32).

Wir reflektieren nicht auf ein solches Geflecht von Beziehungen [»Spiegelungen«; Anm. d. Verf.], sondern sehen ein Bild, dessen Sujet nicht, wie dessen wörtliche Lesart nahe legen könnte, dem Gebilde »untergeworfen« ist, sondern das als Thema des Bildes das »Aufgestellte« und in solchem Entwurf das »Herausgesetzte« ist, das stets zugleich aus einem Hof von Mitbedeutungen und aus dem Dunkel der Möglichkeiten, des Verborgenen, Schlummernden hervortritt, das aber als rein bildliches Scheinen immer schon vollendet anwesend ist. (BAHR 2009: 111)

Das »metaphysisch Transzendente« – mit unseren Worten, das Selbstbewusstsein – wird »umgewandelt [...] in ein bildinternes Transzendieren« (BAHR 2009: 111). Nur eben, dass diese Umwandlung nicht durch sich selbst erfolgt, wie die von Wahrnehmung und Erkennen, die gleichsam eine natürliche Sequenzierung der Welt in den Fokus nimmt, sondern: sie muss im Falle des Bildes »aufgestellt« und »herausgesetzt« sein, und als Spiel eines »Hofs von Mitbedeutungen« eröffnet und konstruiert werden. Die Freiheit der Wahl der Bedeutungen inkriminiert den dramatischen Opferprozess. Ihn abzuwehren, das Spiel als Kategorie der Welt selbst zu monopolisieren, fördert eine Kritik, die Reck z.B. veranlasst, von der Inszenierung visuellen Materials zu sprechen, als die Form, wie heute der Umgang mit Bildlichkeit (oft ohne Bilder) gebräuchlich ist. Bilder als spezifische, etwa Gemälde von außergewöhnlichem Wert, werden außerhalb der Museumsmauern gar nicht mehr als Bilder erkannt, sondern (mindestens seit Warhol) als Phantasmagorie der Ware. Wie auch andererseits die moderne Kunst etwa in der performativen Avantgarde der 60er Jahre, das Bild mittels entfremdender Inszenierungsgewohnheiten (Performance) geradezu aus dem Blick verbannt hat.

Die Verwandlung eines Artefakts als Bild erfolgt durch die sozialen Dependenzien der Inszenierung, insofern Bilder Szenifikationen sind. Das Bild muss seine Bildlichkeit als Negat *zeigen*, was es aber nicht kann. Bleibt die Folgerung, dass alle Bilder hysterische Szenifikationen sind. »Ein perfekter Spiegel, dessen Fläche eben sein müsste, würde sich, wie die reine Anschauung, derart als eigenes Medium verschweigen, dass er selbst nicht mitgesehen würde« (BAHR 2009: 113). Darstellung und Ausstellung gehören somit zusammen: »Wenn jedoch überhaupt kein Sujet mehr angeschaut würde, fiel das Bild in ein nur sinnlich erscheinendes Gebilde zurück« (BAHR 2009: 113).

Was zeigt demgemäß die Bildlichkeit eines Bildes an: »Die Gabe, die *Bedeutung* des Vor-Bildlichen im Bild als ein »Außerbildliches« mit aufscheinen zu lassen« (BAHR 2009: 113). Damit kommt dem Bild ein verbindender Wert zwischen Imagination, Bewusstsein und Realität zu, der als »Bildtranszendenz selbst zum Thema des Bildes« wird. Dabei ist zu betonen, dass es nicht um die Abbildhaftigkeit geht, sondern die »Potenz der Inszenierung«, was wiederum nichts anders ist, als die Verwandlung von Dingen und Bildern in eine Welt (artifizielle Welt) zurück, also der permanente Umschlag von *Situation und Szenifikation*.

Die Einführung dieser *Szenologischen Differenz* wird in Bahrs Bildtheorie so nicht vollzogen, obwohl keinerlei Zweifel darin besteht, dass Bahr die Argumentation seiner Bildtheorie aus der Frühromantischen Kritik der Reflexionsphilosophie ableitet. Insbesondere, wenn er zum Kern des Zeitmoments des Bildes vordringt und damit zur Konstitution eines vorgeblich vorgängigen

Interpreten (Selbstbewusstsein), dem vorgängig nur seine Situation ist. Nach dem Mechanismus von Inversion und Reflexion, kann nämlich der Interpret sich nur nachträglich (in Abhängigkeit von der Welt und damit den Inszenierungskünsten der anderen) als vorgängig konstituieren. In Wirklichkeit profitiert er von der Möglichkeit (und diese Möglichkeit eröffnet dann alle Aspekte der Freiheit und des Spiels), sich selbst im Bild *aussetzen/aufheben* zu können, und genau dies als seine Selbstbestimmung, seine Freiheit erfahren zu dürfen, eine Freiheit, die für sich selbst völlig transparent ist, und sofort in ein Selbstopfer-Selbstgabenverhältnis (Wahrnehmung/Imagination) zerspringt.

Doch der Sinn des »Wieder« der bildlichen Wiedergabe liegt darin, *nachträglich* eine *Vorgabe* zu stiften. Das Thema des Bildes hinkt nicht, wie das bloß Gespiegelte, als Effekt irgendwelcher Ursachen hinterher. [...] Das Thema stiftet erst die Vorgabe als das *Vor-Bild im Bild*, ein Vor-Bild, das nicht eine außerbildliche Referenz meint noch irgendeinen »Hintergrund« des erscheinenden Gebildes oder eine »Projektion« auf dasselbe, sondern die Selbstüberschreitung. (BAHR 2009: 114, Herv. im Original)

3.4 Retroaktive Performativität

Die Rede von der ›Selbstüberschreitung‹, die das transparent macht, was verdeckt wird, wenn man, wie Kittler für die Spätmoderne diagnostiziert, dass nur noch von Medium zu Medium gesprungen wird, diese Rede ist ein Motiv, nicht weiter mit dem Bildbegriff (der wie bei Debord im Medienbegriff untergeht) zu argumentieren. Mich hat im Zuge der möglichen künstlichen Herstellung sinnlichen Materials interessiert, wie die Argumente der ›nachträglichen Stiftung‹, einer ›retroaktiven Performativität‹, den vorgeblich statischen Monolog im Bild in Austausch bringen kann (diskursiv und sozial). Dazu muss gezeigt werden, dass Bildlichkeit selbst eine Manifestation des Austauschs der ›Bewusstseine‹, oder, wie mit Wiesing zu sagen wäre, der Präsenzen ist. Dazu gehört, dass – wie die Inszenierungsmöglichkeit des Films zeigt, die Zeitstasen, Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit in der Montage des visuellen Materials tauschbar werden können, so dass hier der Aspekt einer nachträgliche Stiftung von Sinn (und möglicherweise von ›Selbst‹) besonders leicht zu inszenieren ist, nämlich mittels des befreiten Umgangs mit der physikalischen Zeit durch die Fesselung am unerbittlichen Ablauf des Filmes, wie die Frühromantiker das in ihren Romanen versuchen, die, so hat Kittler gezeigt, nichts anders als Filmdrehbücher sind (vgl. KITTLER 2002: 125ff.).

In der medienoperativen Unordnung der Zeit taucht die magische, also soziale Qualität der Zeit wieder auf, deren allgegenwärtige Memorialität das Bild als sichere Variante des Imaginären archiviert. An dieser Stelle scheint eine Kritik der Geschichte und ihrer Selbstinszenierungsfiguren sinnvoll. Man darf im Spielfilm nicht zu stark mit der Projektion und Antizipationen der Zuschauer spielen: Die Freiheit muss dem Schema der Glaubwürdigkeit, also dem Vertrauen in die Vorbilder der mythisch-kulturellen Muster entsprechen, die ich weniger habe, als dass ich sie imaginär bin.

Was wiederkehrt, ist der Konstitutionsprozeß als Vorgeschichte des Subjekts, das heißt das, was sich vollzogen haben muß, bevor das Subjekt eine Beziehung zur ›äußeren Realität‹ entwickeln kann, ein Prozeß also, der bei Fichte die Form des ›Ich‹ annimmt, das im absoluten Akt der (Selbst-)Setzung (sich selbst als) das Objekt setzt. (Žižek 1992: 180)²⁸

Daraus folgt, dass allgemein in der symbolischen Anerkennung – den Sprachspielen im weitesten Sinne – »*das Subjekt selbst zu einem Objekt gemacht* [wird], es wird zum Objekt des Tauschs« (Žižek 1992: 186). Auf dieses gefährliche Vergnügen der Freiheit sich einzulassen, bedarf es dann einer kreditierenden Gabenvorgabe, die mit der nachträglichen Stiftung die Ökonomie der Selbstbildlichkeit tilgt. Dann erst ist die Ökonomie der Selbstdurchsichtigkeit realisiert. Die *Versicherung* des Rücktauschs offeriert die archivarische Komponente des Bildes – respektive die in der Gratifikation der Inszenierung angelegte Freiheit der Interpretation und der materiellen Verfügbarkeit:

In diesem Sinne ist die Wiedergabe, anstatt sich nur im Modus der Spiegelung auf transzendent Außerbildliches zu beziehen, vielmehr die ursprüngliche ›WiderGabe‹: denn sie bringt das ›Dawider‹ des Vor-Bildlichen ins Bild, durch das es von nicht-bildlichen Erscheinungen unterschieden ist. (BAHR 2009: 114)

Damit werden Bilder zu magischen Orten des Versprechens. Ihr Status als Riss im Sein ist auch als Freiheit im Sein zu reflektieren. Mir scheint abschließend die Inflation bildwissenschaftlicher Überlegungen gerade dadurch ausgelöst zu sein, dass der Gabencharakter dieses Versprechens der Bilder sich in der opaken Medialität ihrer Reflex- und Affektbedingungen unkenntlich macht, weswegen der (kostenlose und gleichsam immaterielle) Zugriff auf das Bild auch eine Abwehr vor der Trägheit des Mediums der Schrift sein kann – vielleicht sogar im Konkurrenzverhältnis von Kunst- und Medienwissenschaften. Vor allem aber scheint mir die Artifizialität philosophischer Analytik nicht mehr geschätzt, insbesondere dort, wo philosophische Initiation ohne Vorbilder arbeiten muss.²⁹

Eine Aufgabe dieses Aufsatzes war es zu zeigen, dass das Problem der Ontologie des Bildes nicht auflösbar ist ohne die Darstellung einer Soziologie und Ökonomie des Bildes in philosophischer Rücksicht. Ein Vorschlag war, die Bildphänomene mit der Selbstbewusstseinsproblematik einerseits und mit der der Vergesellschaftung der Bilder (ihrer Selbstinszenierung und ihrer Rezeptionsinszenierung) zu koppeln. Daraus leitet sich dann die Fundierung der ›Bildlichkeit‹ aus der Bewegung der szenologischen Differenz ab, nämlich, traditionell gesprochen, in der Inversion-Reflexion, szenologisch (und somit soziologisch) gesprochen, in der Differenz von Situation und Szenifikation.³⁰ Ableitung meine ich im kulturhistorischen wie im strukturellen Sinne, als ein

²⁸ Vgl. hier auch die Darstellung der retroaktiven Performativität (ŽIŽEK 1992: 39ff.).

²⁹ So lässt es sich Bahr nicht nehmen, dann in einem ›Teil II‹ (BAHR 2009: 117ff.) seines Entwurfs einer Bildtheorie auf konkrete Bilder des Schreckens einzugehen.

³⁰ Eine dritte Variante dieser Bewegung markiert Sartre unter der regressiv-progressiven Methode vor allem in *Kritik der dialektischen Vernunft* und in *Marxismus und Existenzialismus*.

Übergang vom Bild zum Medium zur Szene, als subsidiäres Moment der artifizialen Erzeugung von Welt der Globalisierung entgegen.

Ralf Bohn (Dr. phil. habil.) ist Professor für Medienwissenschaften im Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund.

Literatur

- BAHR, HANS-DIETER: Sätze ins Nichts. Ein Versuch über den Schrecken. Tübingen [Konkursbuch] o.J.
- BAHR, HANS-DIETER: Schreckensbilder. Entwurf einer Bildtheorie. In: MEYER, PETRA MARIA (Hrsg.): *Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung*. München [Fink] 2009, S. 87-130
- BAUDRILLARD, JEAN: Fetischismus und Ideologie. Die Semiologische Reduktion. In: PONTALIS, JEAN-BERTRAND (Hrsg.): *Objekte des Fetischismus*. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1972, S. 315-332
- BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- BLUMENBERG, HANS: *Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner*. Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von »Die Legitimität der Neuzeit«. Bd. 4. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1976
- BOEHM, GOTTFRIED: *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1995
- BOHN, RALF: *Transversale Inversion. Symptomatologie und Genealogie des Denkens in der Philosophie Robert Musils*. Würzburg [Königshausen & Neumann] 1988
- BURDA, GERHARD: *Mediales Denken. Eine Phänomediologie*. Wien [Passagen] 2010
- DEBORD, GUY: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin [Tiamat] 1996
- DIDI-HUBERMANN, GEORGES: *Vor einem Bild*. Aus dem Französischen von Reinold Werner. München [Hanser] 2000
- FOUCAULT, MICHEL: Die Heterotopien. In: FOUCAULT, MICHEL: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 7-22
- FRANK, MANFRED: *Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. München [Winkler] 1972
- FRANK, MANFRED; GERHARD KURZ: Ordo Inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka. In: ANTON, HERBERT; BERNHARD GAJEK; PETER PFAFF (Hrsg.): *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem sechzigsten Geburtstag*. Heidelberg [Winter] 1977, S. 75-97
- FRANK, MANFRED: *Ansichten der Subjektivität*. Berlin [Suhrkamp] 2012
- GROYS, BORIS: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München [Hanser] 2000

- HEIDEGGER, MARTIN: *Kant und das Problem der Metaphysik*. 4., erweiterte Auflage. Frankfurt/M. [Klostermann] 1973
- HENRICH, DIETER: *Denken und Selbstsein. Vorlesungen über Subjektivität*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- KITTLER, FRIEDRICH: *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*. Berlin [Merve] 2002
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann. Wien [Passagen] 1993
- MAUSS, MARCEL: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. In: MAUSS, MARCEL: *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 2. Frankfurt/M. [Fischer] 1989, S. 9-148
- NEMETH, ELISABETH: Wissenschaftliche Haltung und Bildersprache. Otto Neurath zur Visualisierung in den Sozialwissenschaften. In: NEMETH, ELISABETH; WOLFGANG PIRCHER (Hrsg.): *Tabellen, Kurven, Piktogramme. Die Techniken der Visualisierung in den Sozialwissenschaften. Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*, 64, 2009, S. 31-42
- NEURATH, OTTO: Wissenschaftliche Weltauffassung. In: NEURATH, OTTO: *Wissenschaftliche Weltauffassung, Sozialismus und Logischer Empirismus*. Herausgegeben von Rainer Hegselmann. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1979, S. 81-101
- NIKOLOW, SYBILLA: »We could not photograph social objects even if we tried«. Otto Neuraths Bildstatistik als Beobachtungs- und Darstellungsinstrument sozialer Fakten. In: NEMETH, ELISABETH; WOLFGANG PIRCHER (Hrsg.): *Tabellen, Kurven, Piktogramme. Die Techniken der Visualisierung in den Sozialwissenschaften. Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*, 64, 2009, S. 18-30
- RECK, HANS ULRICH: Visuelle Präsenz und Kritik der Bildlichkeit. Vom diversen Umgang mit Bildern. In: *kunsttexte.de*, 1, 2012
<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-1/reck-hans-ulrich-7/PDF/reck.pdf>
- SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Übersetzung von Hans Schöneberg. Reinbek [Rowohlt] 1971
- WALDENFELS, BERNHARD: Ordnungen des Sichtbaren. In: BOEHM, GOTTFRIED: *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1995, S. 223-252
- WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- Žižek, SLAVOJ: *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*. 2., erweiterte Auflage. Wien [Turia & Kant] 1992