

Bilderzauber

I.

Bilder sind keine Abbilder.¹ Was immer sie darstellen, sie sind etwas anderes als das, was sie darstellen. Nur unter dieser Bedingung können sie mit dem verwechselt werden, was sie darstellen, obwohl es dann in erster Linie die Verwechslung und erst in zweiter Linie die Darstellung und das, was sie darstellt, sind, die unser analytisches Interesse verdienen. Dennoch ist die Geschichte des Bildes wohl nur als eine Geschichte dieser Verwechslung zu schreiben, die ebenso sehr gesucht wird, wie vor ihr gewarnt wird. Wir kommen ja nicht darum herum, uns Bilder der Tatsachen zu machen, wie Ludwig Wittgenstein schreibt, unterstellen dabei, dass das Bild bis zur Wirklichkeit »reicht«, und machen uns nur selten die Mühe, hinreichend in Rechnung zu stellen, dass die »abbildende Beziehung« zum Bild gehört, ja es »zum Bild macht«, und nicht ein Bestandteil der abgebildeten Tatsache ist: Indem das Bild Zuordnungen zwischen den Elementen des Bildes und der Tatsache vornimmt, »berührt« das Bild die Wirklichkeit.²

Um diese Zuordnungen soll es im Folgenden gehen. Wenn unsere Vermutung der Unterscheidbarkeit von vier Strukturformen und vier Kulturformen der Gesellschaft von der Stammesgesellschaft über die Antike und die Moderne bis zur nächsten Gesellschaft zutrifft, muss sie sich daran bewähren lassen, dass auch die Struktur

1: »Wir haben die Aufgabe, dem ›Bild‹ seine Autonomie zurückzugeben und es vom Fluch zu befreien für ein Ab-Bild, eine Re-Produktion, ein Konter-Fei gehalten zu werden. Glaubt man, Bild sei eine Wieder-Gabe und nicht eine Gabe, so bedankt man sich nicht für das Geschenk, sondern denkt an ein Bild von etwas, und es entstehen die Adjektive ›ähnlich‹, ›verzerrt‹, ›gut‹, ›schlecht‹, ›wahr‹, ›falsch‹ usw., so als ob man nicht nur wahr-nehmen, sondern auch falsch-nehmen könnte.« So liest man im Vorwort von Heinz von Foerster zum Buch *Trash/Treasure*, Vorwort: Keine Einsicht! *Derivative Kunst – Rokarto 1*. Aachen: Thonet, 1995. Und wenig später in ders., *Der Anfang von Himmel und Erde hat keinen Namen: Eine Selbsterschaffung in 7 Tagen*. Hrsg. von Albert Müller und Karl H. Müller, Nachdruck Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2002, S. 108: »Eine große Anstrengung, die ich über lange Jahre auf mich nahm, war der Versuch, die Welt von der Idee der ›Abbildung‹ zu befreien.«

2 So Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, Nr. 2.1. bis 2.1515.

und Kultur der Bilder markante Unterschiede aufweisen.³ Wir bemühen uns im Folgenden daher nicht um eine Geschichte des Bildes, die wir der Kunst- und Bildgeschichte überlassen,⁴ sondern nur um eine Geschichte der Struktur und Kultur dieser Zuordnungen, die das Bild vornehmen muss, wenn es in seiner Gesellschaft überzeugen will. Und wir halten uns an eine grobe Skizze, die sich eher als Forschungsprogramm versteht denn als bereits bewährtes Forschungsergebnis.

Unsere These ist, dass das Bild, insofern es zum Bestandteil gesellschaftlicher Kommunikation wird (und was es außerhalb davon ist, wissen nur die Götter), keine andere Chance hat als die, ein Element in jener Form der Rekursivität zu sein, die die Gesellschaft zusammenhält.⁵ Es nimmt ebenso sehr Anteil an der Struktur der Verteilung des Sinns einer Gesellschaft wie an der Kultur der selektiven Zurichtung und Handhabung dieses Sinns. Wir gehen also mit Niklas Luhmann wiederum davon aus,⁶ dass Sinn gesellschaftlich als Überschuss vorliegt und somit für jeden Beobachter eher bei allen anderen als bei sich selbst zu finden ist (deswegen korrelieren Sinnüberschüsse mit Sinnkrisen) und dass Bilder ebenso wie andere Objekte und ebenso wie Individuen, Institutionen, Netzwerke und Systeme »Eigenformen« sind, die an der Struktur des Sinnüberschusses partizipieren und an der Kultur der Selektion dieses Sinnes zu messen sind.⁷ Eine Eigenform ist zu definieren als eine

3 Ich danke Gerd Schwerhoff, Universität Dresden, für die Erinnerung an die Frage nach dem Bild im Zusammenhang der Unterscheidung von Kulturformen der Gesellschaft.

4 Siehe nur Hans Belting, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck, 1990; und vgl. Michael Bockemühl, *Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion*. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Stuttgart: Urachhaus, 1985.

5 Im Sinne des vorigen Beitrags des vorliegenden Bandes.

6 Siehe Niklas Luhmann, *Sinn als Grundbegriff der Soziologie*. In: Jürgen Habermas und Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie: Was leistet die Systemforschung?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 25-100; und zur These des von Kulturformen zu handhabenden Überschusses aus Kommunikationsmedien; ders., *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 405 ff.

7 Zum Begriff der Eigenform vgl. Heinz von Foerster, *Gegenstände: greifbare Symbole für (Eigen-)Verhalten*, in: ders., *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*. Hrsg. von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, S. 103-115; Louis H. Kauffman, *Self-Reference and Recursive Forms*. In: *Journal*

Form, die sich im Zuge des Vollzugs instabiler, nichtlinearer und chaotisch rekursiver Funktionen stabil wiederholt, in ihrer Wiedererkennbarkeit an die Stelle dieser Funktionen tritt und schließlich über dessen Resultaten den Prozess, der immer wieder neu zu ihnen führt, vergessen lässt.⁸

Diese These gilt selbstähnlich auf allen Ebenen, auf denen sich ein Bild betrachten lässt, auf der Ebene des Dargestellten, auf der Ebene der Darstellung, auf der Ebene der darstellenden Beziehungen (inklusive der Auswahl und Vorführung des Bildes) und auf der Ebene der Betrachtung des Bildes zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt. Die Unterschiedlichkeit der Ebenen macht die These nicht handhabbarer. Wir können uns jedoch an die These der Selbstähnlichkeit halten, die ein Korrelat der These von der Form der Rekursivität ist, und uns auch hier an das Eigene der Form halten, während wir zur Kenntnis nehmen, dass dieses Eigene als Differenz zu verstehen ist, die das Chaotische und Unvorhersehbare, das Abweichende und Unverständliche nicht ausschließt, sondern einschließt, und zwar bereits in die Form der Struktur des Überschusses einschließt.

Angemerkt sei noch, dass wir im Folgenden vom »Bild« stellvertretend für Darstellungen aller Art reden, das heißt plastische Darstellungen, Installationen und Happenings, insofern sie heute zum Bereich der »bildenden Kunst« gezählt werden, in unsere Überlegungen mit einschließen.

of Social and Biological Structure 10 (1987), S. 53-72; ders., *Eigenforms – Objects as Tokens for Eigenbehaviors*. In: *Cybernetics & Human Knowing* 10 (2003), S. 73-89.

8 Weswegen sowohl Karl Marx in seiner Theorie des Kapitalismus als auch Maurice Merleau-Ponty in seiner Theorie der Wahrnehmung daran erinnern, dass der Prozess der Warenproduktion sowie der Prozess der Herstellung einer Wahrnehmung auch dann eine Rolle spielen, wenn die Resultate alles dafür tun, ihn verschwinden zu lassen. Siehe Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band (nach der vierten, von F. Engels durchges. und hrsg. Aufl., Hamburg 1890). Berlin: Dietz, 1980, etwa S. 196 ff.; und Maurice Merleau-Ponty, *Sinn und Nicht-Sinn*. München: Fink, 1994. Vielleicht spielt das Bewusstsein keine andere Rolle, so ergänzt Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 14 f.), als den, alle Informationen über den Ort, an dem Wahrnehmung tatsächlich stattfindet (nämlich im Gehirn), zugunsten einer Wahrnehmung der »Außenwelt« zu löschen.

II.

Schauen wir uns genauer an, was gemeint ist.

Welche Eigenform können Bilder in einer Stammesgesellschaft haben, die gelernt hat, im Medium des gesprochenen Wortes zu kommunizieren und den damit einhergehenden *Referenzüberschuss* («Wer darf wann worüber in welchem Tonfall reden oder etwas hören?») durch eine Kultur der Grenzziehung, unterstützt durch eine Ordnung der Geheimnisse, zu kontrollieren?

Man sieht, dass man nur hinreichend genau fragen muss, um die Antwort dann schon fast mit Leichtigkeit geben zu können. Die Bilder der Stammesgesellschaft sind die *Fetische*, die Totems, die Masken, die Körpermalereien, die Amulette und Talismane, die den Referenzüberschuss darstellen, indem sie die Referenzen zum einen ins Ekstatische, Erschreckende und Faszinierende ausgreifen lassen, ihnen jedoch zum anderen eine klare Form, einen Rahmen, eine Gestalt geben, die den praktischen Umgang mit ihnen ermöglicht. Man kann sie vorführen und wieder verstauen; man kann sie aufstellen und ihnen aus dem Weg gehen; man verwendet sie in Ritualen, die sowohl einen Anfang als auch ein Ende haben.

Zugleich sind diese Bilder lebende Exempel der Kulturform der Stammesgesellschaft. Der Inhalt ihrer Darstellung, nicht zu trennen von ihrer darstellenden Beziehung und ihrer Wirkung auf den Betrachter,⁹ ist die Grenzüberschreitung, vor der die Bilder verführerisch warnen. Jeder Fetisch, jede Maske, jede Körpermalerei markiert die Grenzen von Territorien, von Ritualgemeinschaften oder zwischen Zauberern («der älteste aller »Berufe«)¹⁰ und einfachem Volk.¹¹ Und jede dieser Grenzen wird für beide ihrer Seiten zugänglich gemacht, indem Schrecken und Faszination, Rausch

⁹ Schon hier dreht sich der hermeneutische Zirkel à la Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks. In: ders., Holzwege. 6. Aufl., Frankfurt am Main: Klostermann, 1980, S. 1-72, hier: S. 1f.

¹⁰ So Max Weber, Wirtschaftsgeschichte: Abriss der universalen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. 5. Aufl., Berlin: Duncker & Humblot, 1991, S. 8, Anm. 2.

¹¹ Siehe dazu Claude Lévi-Strauss, Das wilde Denken. Aus dem Französischen von Hans Naumann, 3. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979; Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen: Maske und Rausch. Aus dem Französischen von Sigrid v. Massenbach, München: Langen-Müller, o.J. [1960]; und vgl. Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form. München: Fink, 2004.

und Erschöpfung, vor allem jedoch Darstellung und Publikum immer gleichzeitig präsent sind. Diese Bilder sind zugleich Theater, zugleich *performance* und *audience*.¹² Sie sind performative Akte, die Grenzen überschreiten und sich dabei an Beobachter zweiter Ordnung wenden, die angelockt und abgeschreckt werden und dabei die Selbstreferenz des Bildes entdecken. Deswegen kann der Fetisch, gerade noch Objekt des Rausches, gleich anschließend als bloßes Instrument beiseitegelegt werden.

Das sind Bilder. Mit ihnen schwingt sich eine Gesellschaft in den Eigenwert ihrer rekursiven Funktion und an ihnen studiert dieselbe Gesellschaft, zunächst alternativlos, worin diese Eigenwerte bestehen. Das Bild hält fest, was es darstellen soll, lässt sich als bloße Darstellung jedoch vom Dargestellten lösen und wird Zeichen unter Zeichen.¹³ In dieser Form wird es zum Gegenstand von Konflikten, die sich darum drehen, es, losgelöst wie es ist, zu remotivieren und einen Charakter annehmen zu lassen, der mit dem des Dargestellten identisch ist. Die einen wollen mit den Bildern etwas zeigen, sei es, dass sie anderen etwas Unbezweifelbares vorführen wollen (ein Dokument), sei es, dass sie sich selbst in den Schutz des Unbezweifelbaren flüchten (ein Talisman); und die anderen sehen in jedem Bild nur ein Bild (einen Fetisch). Zunächst sind es die Schamanen, dann die Theologen und schließlich die Künstler, die stellvertretend für alle anderen ein Wissen verwalten, das darum kreist, wie ernst es genommen werden muss, dass die Bilder beides zugleich sind, nur Bild und mehr als ein Bild, nämlich schon fast die Sache selbst, wenn auch eine Sache, die mit der dargestellten Sache wenig zu tun hat, mit der Darstellung jedoch sehr viel.¹⁴

Dabei bleibt es in allen weiteren Gesellschaftsformationen, so wie es dabei bleibt, dass die Gesellschaft auch dann, wenn sie bereits über die Verbreitungsmedien der Schrift, des Buchdrucks und des Computers verfügt, nach wie vor eine Kulturform bereithalten muss, mit deren Hilfe der Referenzüberschuss der Sprache unter

¹² Mit den Begriffen von Erving Goffman, The Presentation of Self in Everyday Life. New York: Anchor Books, 1959.

¹³ Siehe für das Beispiel der Totenmaske Thomas Macho, Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich. In: Jan Assmann, Der Tod als Thema der Kulturtheorie: Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 89-120, hier: S. 100.

¹⁴ Siehe vor allem hierzu Belting, Bild und Kult, a.a.O.

Kontrolle gehalten wird. Nach wie vor geht es darum, Grenzen zu markieren und durch mehr oder minder raffinierte Formen der Metakommunikation (Rahmungen, Statusdifferenzen, Beziehungskontrolle, Institutionalisierungen) dafür zu sorgen, dass sie eingehalten werden beziehungsweise dass Grenzüberschreitungen die entsprechenden Folgen haben.¹⁵ In diesem Sinne wird man die Politik ebenso wie die Religion auch als Formen der Bildkontrolle im Sinne der Unterscheidung korrekten und inkorrekten Bildgebrauchs zu begreifen haben, bis Ausdifferenzierung von Politik und Religion sie zum einen mit anderen Problemen belastet und zum anderen die Gefahren des Durchschlags von Bildmissbrauch entschärft, so dass sich die Kunst der Bilder annehmen kann.¹⁶

Nach wie vor geht es darum, am Bild auch einen Begriff für das Ominöse zu haben, das heißt für das, was sich zeigt, ohne sich in seinem Zeigen restlos zu erkennen zu geben. Am Bild kann immer auch studiert werden, dass es mehr enthält, als auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint, und dass es nichts enthält von dem, worum es andernfalls vielleicht geht. Auf diese Art und Weise werden Referenzen so weit auf Abstand gehalten, dass zusätzliche Techniken eingeführt werden können, sie so oder so zu interpretieren und zu motivieren.

In der Schriftgesellschaft sind die Bilder Träger und Produkt der Struktur des *Symbolüberschusses* und der Kultur der *teloi*, der angemessenen Zwecke und Plätze. Sie erhalten die Aufgabe, sowohl den Überschuss als auch die Reduktion der Symbole auf das Angemessene und Passende darzustellen. Die Bilder nehmen Kontakt zum Schönen, Wahren und Guten auf, weil es jetzt darum geht, zu zeigen, dass das Perfekte möglich ist, behalten jedoch sowohl den nicht einzufangenden Symbolgebrauch als auch das Korrupte, das Misslingende, Maßlose und Verfehlte, im Auge. Die Formel dafür hieß *mimesis*, doch die *Nachahmung* hatte es von Anfang an damit zu tun, dass die Orientierung am Maßvollen und Angemessenen

¹⁵ Siehe zum Thema der Metakommunikation Jürgen Ruesch und Gregory Bateson, Kommunikation: Die soziale Matrix der Psychiatrie. Aus dem Amerikanischen von Christel Rech-Simon, Heidelberg: Carl Auer, 1995; Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson, Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien. Bern: Huber, 1969.

¹⁶ Siehe zu dieser Geschichte Klaus von Beyme, Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst: Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

leichter aufzustellen als zu erfüllen ist. Deswegen interessiert sich das Bild in der Hochkultur ebenso sehr für die Überbietung und Unterbietung, für Übertreibung und Untertreibung dessen, was in der Wirklichkeit vorzufinden ist, wie für die Unterschiede, die das jeweilige Medium der Nachahmung macht, das Bild im Unterschied zum Theater, die Komödie im Unterschied zur Tragödie, die Plastik im Unterschied zum Vasenbild.¹⁷

Die Norm der *mimesis* informiert über die Empirie der Abweichung, die schließlich als Wirklichkeit akzeptiert wird, wobei es grundsätzlich offenbleiben kann, ob es die Wirklichkeit oder das Bild ist, die die Norm verfehlen.¹⁸ Entscheidend ist so oder so nicht die Reduktion auf die Norm, sondern die Möglichkeit der fallweisen Unterscheidung zwischen Perfektion und Korruption. Das Bild muss mit dem Symbolüberschuss genauso fertig werden wie mit der Evidenz des Wahren, Guten und Schönen. Das Schlachtengetümmel und der Sport, die Götter und die Erotik lieferten die einschlägigen *topoi*, an denen man studieren konnte, was es hieß, unter den Bedingungen der Wirklichkeit die Forderungen des angemessenen Maßes zu erfüllen. Seither lässt sich die Nachahmung in beide Richtungen lesen, in die Richtung der Beobachtung des Nachgeahmten und in die Richtung der Beobachtung des Nachahmenden. Und in beiden Richtungen steht die Unterscheidung zwischen Perfektion und Korruption zur Verfügung, so dass die Welt am Bild sich immer unsicherer werden kann, worin denn nun das rechte Maß besteht. Diese Unsicherheit ist jedoch nichts anderes als die Einheit der Differenz von Symbolüberschuss und treffender Reduktion. Diese Einheit gilt es abzubilden, was immer dann auf dem Bild zu sehen ist.

In der Buchdruckkultur der Moderne wird das Bild sowohl aufgewertet als auch abgewertet. Es profitiert von der massenhaften Verbreitung, die der Buchdruck für die Schrift bedeutet, und es begleitet einen Großteil der Schriften, denen es an Anschaulich-

¹⁷ Siehe dazu Aristoteles, Poetik. Griechisch/deutsch, übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982; und vgl. Ernst H. Gombrich, Visuelle Entdeckungen durch die Kunst. In: ders., Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Aus dem Englischen von Lisbeth Gombrich, Stuttgart: Klett-Cotta, 1984, S. 11-39.

¹⁸ Siehe mit einer am Verhältnis von platonischer Norm und politischer Wirklichkeit interessierten Interpretation Jacob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte. Erster Band, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.

keit mangelt.¹⁹ Zugleich jedoch gerät es in den Verdacht der im Verhältnis zum Text zu großen Anschaulichkeit, gleichsam der Unterforderung des Intellekts, der inzwischen am Text geschult ist, einen größeren Spielraum zwischen Vorstellung und Wirklichkeit zuzulassen, um nicht mehr nachahmend, sondern erfinderisch mit beidem umgehen zu können. Die Moderne präferiert die Erfindung gleich doppelt, nämlich zum Ausbuchstabieren dessen, was der Schriftsinn jetzt unkontrolliert allen zur Verfügung stellt, und zum kontrollierenden Umgang mit diesem unkontrollierten Schriftsinn.

Mit der Einführung des Buchdrucks stellt sich die Gesellschaft darauf ein, dass alle gelesen haben und dass deswegen jede Situation im Hinblick auf das andernorts und ganz allein Gelesene *kritisierbar* ist. Bilder unterstützen dies. Sie reichern sich an mit utopischen Inhalten und sie spitzen sich zu auf eine Kritik der Verhältnisse, die jetzt nicht mehr nur die Abweichung dokumentiert, um zum rechten Maß zurückzufinden, und auch nicht nur das Ominöse vorführt, um in die Grenzen zu weisen, sondern das Kritisierte zum Beleg des Möglichen nimmt. Man beginnt, sich für das Monströse zu interessieren, und muss dann erleben, wie sich dies zum *topos* unter *topoi* wandelt und dem Historischen, dem Idyllischen, dem Genre an die Seite gestellt wird.

Das Bild wird selbständig. Es wird zur *Kunst*. Nur so kann es sich darauf konzentrieren, seiner kritischen Funktion gerecht werden zu können und zugleich zu einem Gleichgewicht zu finden, mit dessen Hilfe die Kritik an ihm abgewiesen werden kann. Man beginnt, sich für Proportionen zu interessieren, um auch das Gleichgewicht zu variieren, und entwickelt die Perspektive, die den Beobachter einführt, ohne ihn darzustellen, jedoch in dieser Form das Gegenmittel darstellt zur bisherigen Magie und Symbolwirkung des Bildes.²⁰ Nach wie vor jedoch sind die Zuordnungen zwischen den Elementen des Bildes und den Elementen des Sachverhalts der ge-

¹⁹ Siehe hierzu Michael Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit: Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, Kap. 6.

²⁰ Siehe Erwin Panofsky, *Die Perspektive als »symbolische Form«*. In: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. von H. Oberer und E. Verheyen, 2., verb. und erw. Aufl., Berlin: Spiess, 1974, S. 99-167; und vgl. zur Entdeckung der Perspektive bereits in der Gotik ders., *Gotische Architektur und Scholastik*. Köln: Dumont, 1989.

sellschaftlich relevante Inhalt des Bildes. Deswegen darf das Bild nicht nur Kritik und nicht nur Gleichgewicht sein, sondern muss Einheit ihrer Differenz werden, was ihm nur gelingt, indem es so unruhig und selbstreferentiell wird wie alles in der Moderne, allem anderen voran: das Individuum.²¹ Nur so kann es vorführen, worum es jetzt geht, nämlich sich strukturell ein Bild vom Überschuss der Kritik und kulturell von der Kunst zu machen, sie aufzufangen und fast gleichgültig werden zu lassen durch den Nachweis der sich selbst regulierenden, legitimierenden und limitierenden Motive.

Dabei tritt die Frage der Darstellung gegenüber dem Dargestellten immer mehr in den Vordergrund. Kritik und Gleichgewicht geraten in den Sog einer sich gesellschaftlich autonom verwaltenden Kunst,²² was der Bildfunktion jedoch nicht schadet, sondern eher nutzt, kann so doch eine erhebliche Ausdifferenzierung von Stilen und Formaten, Gemälden und Skizzen, Drucken und Fotos zu einer immer reichhaltigeren Kombinatorik von Unruhe und Gleichgewicht, Fremdreferenz und Selbstreferenz der Darstellung genutzt werden. Nicht zuletzt greift das Bild über sich selbst hinaus und wird einerseits abstrakt bis zum Punkt der Selbstverleugnung und andererseits Installation, Happening und Performance, als ginge es nur noch darum, zu zeigen, dass am Zeigen nichts wichtiger und fragwürdiger ist als das Zeigen selbst.

Das bewegte Bild des Kinos und des Fernsehens partizipiert an dieser Doppelstruktur des Wichtigen und des Fragwürdigen. Einerseits ist es fast so sehr Wahrnehmungswelt wie diese selbst, nur lebendiger und farbiger als diese, andererseits ist es in jeder Hinsicht, in jedem Blickwinkel und in jedem Schnitt gestellt, aber dies so realistisch, dass der Blick des Kinos und des Fernsehens wahrer, analytisch genauer und synthetisch treffender wirkt als jede Wirk-

²¹ Siehe dazu wegweisend Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch*. Stuttgart: Reclam, 1987, S. 161 ff.; und beispielhaft Benvenuto Cellini, *Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben*. Übers. und mit einem Anhang versehen von Johann Wolfgang Goethe, mit einem Nachwort von Harald Keller, Frankfurt am Main: Insel, 1991.

²² Siehe zur institutionell maßgebenden Rolle der Impressionisten Harrison C. White und Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. With a new Foreword and a new Afterword, Chicago: Chicago UP, 1993.

lichkeit.²³ Das ist die Paradoxie, mit der das bewegte Bild es zu tun hat: Auf denkbar artifizielle Weise, von der Apparatur der Aufnahme bis zum Lichtprojektor und der Leinwand der Wiedergabe, produziert es Effekte, die materieller kaum sein könnten.²⁴ Das Kino sei mit seinen Bildern zwischen den Dingen, sagt Jean-Luc Godard, erst die Montage der Bilder erlaube es, die Dinge zu sehen.²⁵ Daher könnten die Bilder des Kinos weder von Einzelnen gemacht noch von Einzelnen gesehen werden, ergänzt Alexander Kluge; sie erforderten Kinobesitzer, Verleiher, ein Publikum und den gesamten Mitarbeiterapparat einer Produktion.²⁶

Luhmann vermutet, dass dieser Effekt des bewegten Bildes daraus zu verstehen ist, dass man es im Kino und im Fernsehen nicht mehr nur mit einer Phänomenologie der Welt, wie bei stillen Bildern, zu tun hat, sondern mit einer Phänomenologie der Kommunikation selber.²⁷ Man sieht die Menschen handeln, sprechen und leiden. Und nicht nur das. Man wird mit seinem eigenen Handeln, auch wenn es nur ein Hinschauen ist, mit seinem eigenen Sprechen, auch wenn es ein schweigendes Mitverfolgen ist, und mit seinem eigenen Leiden, auch wenn es ein stellvertretendes ist, von der Bilderfolge in Anspruch genommen.²⁸ Man wird, ohne dass

23 So Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, a.a.O., S. 305 ff.

24 So erstaunlich übereinstimmend Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders., *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961, S. 148–184; Erwin Panofsky, *Stil und Medium im Film*. In: ders., *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt am Main: Campus, 1993, S. 18–51; Maurice Merleau-Ponty, *Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie*. In: *Sens et Non-Sens*, 5. Aufl., Paris: Nagel, 1966, S. 85–106.

25 Siehe Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas, Frankfurt am Main: Fischer, 1984, hier: S. 145 und 177.

26 So Alexander Kluge, *Die Utopie Film*. In: *Merkur* 18 (1964), S. 1135–1146.

27 So Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, a.a.O., S. 306.

28 Deswegen geht Gilles Deleuze (*Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: de Minuit, 1983 [dt.: *Das Bewegungsbild*. Kino 1. Aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989]) mit Henri Bergson (*L'évolution créatrice*. Paris: PUF, 1907) von der Kategorie der »durées«, der Dauer, aus, um den Film zu analysieren, übrigens mit dem interessanten Versuch, sowohl den antiken Irrtum, jede Bewegung kulminiere in dem ihr angemessenen *telos*, als auch den modernen Irrtum, eine Bewegung lasse sich in im Prinzip gleichgültige Momente zerlegen, zugunsten eines Begriffs der Bewegung

man wüsste, wie einem geschieht, in die Fabrikation von Gesellschaft im Wechsel der aufeinander angewiesenen Bilder und der sachlichen, sozialen und zeitlichen Positionen, die sie markieren, hineingezogen. Die Zerstreuung der Bilder wie der Zuschauer, die Walter Benjamin so unangenehm auffiel, weil sie einen Verlust der Aura des stillstehenden Bildes indiziert, ist daher in Wahrheit der Adelstitel des bewegten Bildes. Es riskiert sich in der Zerstreuung, und es feiert, dass es sich trotz allem nicht verlieren kann. Gebannt schaut man zu, wie noch die kleinste Filmsequenz ihren Zauber entfaltet.²⁹ Und verärgert reagiert man allenfalls darauf, dass manche Filme so gar nicht erkennen lassen, dass sie es immer und wie minimal auch immer mit diesem Zauber zu tun haben.

Auch das kulturkritische Argument, dass die bewegten Bilder nicht nur, wie alle Bilder, nicht nur nicht negiert werden können (weil man Wahrnehmung schlecht negieren kann), sondern dies darüber hinaus ausnutzen, um den Zuschauer weniger intellektuell als vielmehr emotional gefangen zu nehmen, geht daher an der Sache vorbei, so sehr es empirisch zutrifft. Zu fragen wäre, ob nicht gerade in dieser emotionalen Qualität das bewegte Bild an der Doppelstruktur von Kritik und Gleichgewicht, von Realität und Fiktionalität seinen Anteil hat.³⁰ Kein Geringerer als Talcott Parsons hat nicht zuletzt auch an das Medium der Affekte (Mobilisierung und Kontrolle des Faktors Solidarität im Sinne Durkheims) gedacht, als er die These aufstellte, in der modernen Gesellschaft hätten Kommunikationsmedien für die soziale Ordnung dieselbe Bedeutung wie die soziale Schichtung für die traditionelle Gesellschaft.³¹ Das bedeutet, dass in der Emotion eine gesellschaftliche

zu korrigieren, der etwas mit einer Modifikation der Dauer, mit einer Verschiebung einer ganzen Konstellation zu tun hat.

29 Und auch dies selber reflektiert. Siehe Georg Stanitzek, *Kracauer in American Beauty*. In: Jens Schröter, Alexander Böhnke (Hrsg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 373–386.

30 Es ist vermutlich kein Zufall, dass ausgerechnet die konstruktivistisch gestimmten Russen die Emotionalität des Films unterstreichen. Siehe Sergej Eisenstein, *Eine nicht gleichmütige Natur*. Aus dem Russischen von Regine Kühn, Berlin: Henschelverlag, 1980; und Margarita Tupitsyn, *Malevich and Film. With Essays by Kazimir Malevich and Victor Tupitsyn*. New Haven: Yale UP, 2002.

31 So Talcott Parsons, *Social Structure and the Symbolic Media of Interchange*. In: ders., *Social Systems and the Evolution of Action Theory*. New York: Free Press, 1977, S. 204–228, hier: S. 218 ff.

Intelligenz steckt, die in intellektuelleren Attitüden eher geringere Chancen hat. Der Emotion fällt es leichter, die verteilte Struktur der Gesellschaft zur Kenntnis zu nehmen. Sie notiert die Logik der Ansteckung und den enormen Aufwand an wechselseitigen Immunreaktionen, in die man verwickelt ist, wenn man an Gesellschaft teilnimmt, und den die modernen Filter eines intelligenten Verhaltens unserem Blick entziehen, wenn wir wissen, dass es, anders als im Kino, auf jede unserer eigenen Reaktionen ebenfalls ankommt. Die Emotion, wenn vereinzelte soziologische Hinweise zutreffen,³² bietet den Vorteil der dezidierten Unschärfe in der Zurechnung der von ihr ausgelösten Zustände auf Person oder Situation. Sie ist attributional ambivalent und damit, wenn auch in der damit einhergehenden Unschärfe, komplex. Wer es mit einer Emotion zu tun hat, muss eins und eins zusammenzählen und kann es nicht bei einem belassen. Damit wird sie zu einem Sensor, der in dieser Form quasi per se die Chance der Wirklichkeitsnähe auf seiner Seite hat.

Die bewegten Bilder machen dies sichtbar, ohne es auf den Punkt zu bringen. Jeder Schnitt hält etwas an, was in dieser angehaltenen Form sichtbar und erlebbar nicht aufgeht.³³ Der Überschuss des Sinns wird nirgendwo lebendiger, erfahrbarer als hier. Und dafür nimmt man jede Reduktion auf eine gestellte Szene, ein künstliches Wort, eine Lücke im Plot in Kauf. Denn, wie gesagt, noch die Fiktion wirkt hier wirklicher als die Wirklichkeit. Und moderner geht es nicht, wenn Moderne heißt, allem, nur nicht der Wirklichkeit trauen zu wollen.

³² Siehe die Beiträge in: Dirk Baecker (Hrsg.), *Soziologie der Emotion. Soziale Systeme: Zeitschrift für soziologische Theorie* 10, Heft 1 (2004); und vgl. Arlie Russell Hochschild, *Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure*. In: *American Journal of Sociology* 85 (1979), S. 551-575; Jürgen Gerhards, *Soziologie der Emotionen: Fragestellungen, Systematik und Perspektiven*. München: Juventa, 1988; Jack M. Barbalet, *Emotion, Social Theory, and Social Structure*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

³³ Siehe auch Dirk Baecker, *The Reality of Motion Pictures*. In: *Modern Language Notes* 111 (1996), S. 560-577.

III.

Schließlich die Computerkultur der nächsten Gesellschaft. Das Bild bleibt ein Medium der Kunst, aber zugleich nimmt es Kontakt auf zur Elektronik der Produktion, Variation und Digitalisierung der Bilder.³⁴ Es nimmt teil an einer Struktur des *Kontrollüberschusses* und einer Kultur der Form, die es fast dazu zwingt, so beweglich und bewegt zu werden, wie dies multimedial auch der Fall sein kann. Das Bild wird angereichert mit einem eigenen Gedächtnis, wovon es sich zuvor kaum etwas hätte träumen lassen, und es findet Mittel und Wege, den Einschluss des Ausgeschlossenen mit sichtbar werden zu lassen.³⁵

Beides scheint jedoch nur möglich, indem das Bild nicht mehr nur seine Selbstreferenz, sondern auch seine Rekursivität zum Thema macht. Es muss zeigen, was es leistet; es muss anfangen etwas zu organisieren; es muss riskieren zu scheitern; und all dies in der Form eines Prozesses, der sich seine Mittel selber schafft.³⁶ Und warum? Weil es nur so in die Nähe des Kontrollüberschusses geraten kann, der paradigmatisch vom Computer und dem Netz, darüber hinaus jedoch längst auch von der Natur, vom Leben, vom Bewusstsein und von der Kommunikation ins Werk gesetzt wird, die mithalten müssen. Und weil es nur in dieser Nähe zeigen kann, woher die Ressourcen kommen, die diesem Überschuss gewachsen sind.

Das Bild, das stille wie das bewegte, wird zum *Design* in jenem strengen Sinn der Adressierung eines *interface*, das als Schnittstelle zwischen inneren und äußeren Umwelten zugleich der riskanteste, aber auch der aufschlussreichste Punkt zur Kontrolle jener Systeme ist, die sich an diesen Schnittstellen berühren, ohne je ihre Selbst-

³⁴ Siehe Peter Weibel, *Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie*. 2. Aufl., Bern: Benteli, 2003; ders. (Hrsg.), *Vom Tafelbild zum globalen Datenraum: Neue Möglichkeiten der Bildproduktion und bildgebender Verfahren*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001; ders., *Time Slot: Geschichte und Zukunft der apparativen Wahrnehmung vom Phenakistiskop bis zum Quantenkino*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006.

³⁵ Siehe dazu exemplarisch die Arbeiten von William Kentridge, etwa »Black Box/Chambre Noir« (Deutsche Guggenheim Berlin, Oktober 2005) und »Journey to the Moon« (Biennale Venedig, 2005).

³⁶ Siehe dazu auch Dirk Baecker, *Was wissen die Bilder?* In: ders., *Wozu Soziologie?* Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004, S. 65-80.

referenz zu offenbaren.³⁷ Und umgekehrt, und darin besteht vielleicht die Pointe des Bildes in der nächsten Gesellschaft, wird nicht nur jedes Design zu einem Bild der Verhältnisse, sondern darüber hinaus jeder Gegenstand, ja jeder Prozess seinerseits zum Design. Letzteres gilt zumindest dann, wenn Gegenstände, Prozesse und Verhältnisse als Ergebnisse von Entscheidungen angesehen werden, die man so, aber auch anders treffen kann. Denn dann zeichnet sich in der Form der Alternative ab, was sich am *interface* von den Systemen, Netzwerken oder auch Formen zu erkennen gibt, die sich dort berühren. Etwas so oder anders entscheiden zu können, erschließt auf den Seiten des Gegenstands der Entscheidung wie der Entscheidung selber Horizonte der Exploration, die über jene Potenziale der Kontrolle informieren, die in der Form des Designs zum punktuellen Ausgleich gebracht werden sollen.

Das Bild wird zur Sonde, und alle Sonden sind Bilder, in einer von Ingenieuren wie Künstlern zunehmend kognitionswissenschaftlich erschlossenen Welt, die mit Eigendynamiken physischer, organischer, psychischer, sozialer und technischer Provenienz bevölkert ist und somit nur im Rahmen von Kontrollprojekten, die mit Überraschungen und Unbestimmtheiten aller Art rechnen, gestaltet werden kann.

Ob man sich damit sehr weit von jener *mimesis* entfernt hat, die Aristoteles zum Thema seiner Poetik gemacht hatte, kann man mit Fug und Recht in Frage stellen. Denn nach wie vor ist das heimliche Zentrum des Bildes in allen seinen Formen die Kontrolle der Abweichung in der Form der Kontrolle der eigenen Erwartungen.³⁸ Vielleicht sind wir damit auf eine Funktion der Kunst (im Bild) gestoßen, die für jede Gesellschaft gilt, gleichgültig, mit welchen Verbreitungsmedien von Kommunikation sie es zu tun hat, nämlich auf die Funktion der Bereitstellung eines Potenzials der Selbstbeobachtung, das jederzeit durch Zwecksetzungen der Abbildung sowohl maskiert als auch genutzt werden kann. Man hat grund-

37 Vgl. hierzu Herbert A. Simon, *The Science of Design – Creating the Artificial*. In: ders., *The Sciences of the Artificial*. 2. Aufl., Cambridge, Mass.: MIT, 1981, S.128-159; und Ranulph Glanville, *Why Design Research?* In: R. Jacques und J. A. Powell (Hrsg.), *Design: Science: Method. Proceedings of the 1980 Design Research Society Conference*, Guildford: Westbury, 1981, S.86-94.

38 Im Sinne von W. Ross Ashby, *Requisite Variety and Its Implications for the Control of Complex Systems*. In: *Cybernetica* 1 (1958), S.83-99.

sätzlich und unaufhebbar die Wahl, ob man sich das Bild anschaut oder das, was es darstellt, wird jedoch, gleichgültig, welche Wahl man trifft, von der einen Möglichkeit wieder zurückverwiesen auf die andere Möglichkeit – wenn man nicht rechtzeitig den Blick abwendet und sich mit anderen Bildern beschäftigt.

Im Übrigen verlieren die bewegten Bilder bei ihrem Schritt von den Kinoleinwänden und Bildschirmen der Fernseher auf die Bildschirme der Computer einen guten Teil ihrer Emotionalität. Sie werden »kühl« im Sinne Marshall McLuhans, weil sie vom Zuschauer stärker ergänzt werden müssen als die »heissen« Bilder des Kinos.³⁹ Sie liefern keine Phänomenologie der Kommunikation mehr, um noch einmal das Wort von Luhmann aufzugreifen, sondern allenfalls noch deren Blaupausen. Verantwortlich für diesen Auskühlungseffekt ist die höhere Selektivität der Computerbilder, die wiederum der höheren Selektivität, dem interaktiven Mittun des Computerbenutzers geschuldet ist.⁴⁰ Aber dieser Effekt ist nicht zu bedauern, sondern kommt der Kulturform der Computergesellschaft entgegen, die jetzt nicht mehr um Gleichgewichtsvorstellungen im Umgang mit einer kritischen Wirklichkeit kreist, sondern um Kontrollvorstellungen im Umgang mit Komplexität. In dieser Situation kann es gar nicht genug Selektionen geben, um einerseits erproben zu können, was möglich ist, und andererseits korrigieren zu können, wo man sich vertan hat.

Auf den Bildschirmen der Computer werden die Bilder zum Medium der Beobachtung einer undurchschaubaren Wirklichkeit, einer Unberechenbarkeit und Intransparenz, die mit jedem Rechenschritt, mit jeder Information eher zunehmen als abnehmen. Und jedes einzelne Bild muss jetzt leisten, worauf es in der nächsten Gesellschaft auch insgesamt ankommt: Es muss kopräsent machen, dass es konstruiert ist und doch nicht konstruieren kann, was es zeigt. Es muss sich die Wirklichkeit als Überraschung ereignen lassen, und doch zeigen, welchen Anteil es an der Genese der Überraschung hat, die ohne eine auf sie zielende, paradox mit ihr rechnende Erwartung nicht möglich wäre. Die Bilder verlieren

39 Siehe zu dieser Unterscheidung Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*. Aus dem Englischen von Meinrad Amann, Dresden: Verlag der Kunst, 1994, S.44ff.

40 Siehe dazu die Beiträge in Christoph Bieber und Claus Leggewie (Hrsg.), *Interaktivität: Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*. Frankfurt am Main: Campus, 2004.

auch jetzt nicht ihren Zauber, wenn dies immer beides heißt, zu zaubern und zu bezaubern und dabei die Differenz unerheblich werden zu lassen, die das eine vom anderen trennt.