



Nika Daryan

Bildung in Bildern – eine Mediologie

BELTZ JUVENTA

Leseprobe aus: Daryan, Bildung in Bildern - eine Mediologie
ISBN 978-3-7799-3624-4 © 2017 Beltz Verlag, Weinheim Basel
<http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-3624-4>

Genese des körperweltlichen oder sphärischen In-den-Bildern-Seins seit der Konstitution der Fotografie-Praxis eine neue Qualität erreicht hat (Benjamin 2002b; Böhme 1999; Debray 2007; Flusser 1988; Lyotard 1982). Hierdurch bildet sich das Körperbewusstsein jenseits der symbolischen Ordnung und diesseits eines Fotorealismus; zunehmend in der Präsenz der Hyperrealität, wie noch zu zeigen sein wird. In dieser Annahme wird die dynamisierende Wirkung zwischen Imaginärem, Technologie und Mimesis als Produkte des *legein* und *teukein* zugespitzt und als eine (erziehungs- und bildungs-)wissenschaftliche Herausforderung behandelt.

2.3.1 Fotorealistische Bildpraxen als mimetischer Weltzugang

Um sich den neuartigen Qualitäten hypersphärischer Körperweltlichkeit erziehungs- und bildungswissenschaftlich anzunähern und das mimetische Zusammenwirken von Technologie und Symbolismus als computerlogische Habitualisierung bestimmter Verweisungs- und Finalitätsrelationen weiter offenzulegen, werden einige Strukturen fotorealistischer¹² Bildpraxen zuerst gebündelt skizziert und anschließend in den Kapiteln 2.4 und 2.4.1 in Bezug auf die Veränderung der symbolischen Dimensionen fotorealistischer Hyperrealität exemplifiziert.

Je nach Mediosphäre verändert sich das Verhältnis von *legein* und *teukein* in Bezug auf die dominante Bildpraxis. Eine logosphärische Mengen- und Identitätslogik setzt eine rituelle Bildpraxis voraus, das In-den-Bildern-Sein hat einen religiösen und spirituellen Wert. Die weltlich imaginären Bedeutungen der Videosphäre setzen eine indexikalische Bildpraxis voraus und produzieren eine unterhalterische Wertigkeit, die keine kontemplative oder interpretative Arbeit benötigt, wie es in graphosphärischen Kunst-Bildpraxen vollzogen wird. Für Debray produzieren fotorealistische Bildpraxen keine Bildlichkeit, sondern „vollendete Form[en] des Nicht-Bildes“ und er schreibt über „die abnehmende Zahl der Bilder in der Bildschirmgesellschaft (die man ironischerweise mit dem Attribut ‚Bild‘ belegt)“ (Debray 2007, S. 285). Die mengen- und identitätslogischen Kategorien hypersphäri-

12 In der vorliegenden Argumentation werden die Bezeichnungen ‚Fotorealismus‘ und ‚fotorealistisch‘ nicht für die Beschreibung einer bestimmten malerischen Praxis der (post-)modernen Kunst verwendet (Zimmerli 1987, S. 415 ff.), sondern für das Begreifen verschiedener Bildpraktiken, die einen fotorealistischen Ausdrucksinn instituieren und als fotografische Wahrheits- und Wirklichkeitserzeugung in Erscheinung treten, wie es sich in Bezug auf Passbilder, Überwachungskameras und videographischer Datenerhebung zeigt. Die Inkorporierung einer fotorealistischen Wahrnehmung, „nach der wir die Realität so sehen, wie sie uns von Fotos präsentiert wird“ (Böhme 1999, S. 127) kann mit dieser Begriffskonzeption untersucht werden.

scher Logiken der Praxis verwandeln das videosphärische In-den-Bildern-Sein in mimetische Weltzugänge zur Hyperrealität, in dem sich die Habitualisierung in (empirischen) Unmöglichkeiten vollzieht und sich eine fantastische Ontologie konstituiert.

Betrachten wir zusammenfassend vier grundlegende Formate fotorealischer Bildpraxen, die den Übergang von drei Mediosphären konstituieren, – das fotorealistische Bildobjekt der Fotografie, des Kinos, des Fernsehens und des computerisierten Bildschirms – lassen sich folgende Prädikate feststellen. Das fotografische Bildobjekt ist starr, dennoch transportierbar und die Bildwirklichkeit braucht keine weitere Apparatur für ihr In-die-Welt-Treten. Auch das Kinobildobjekt ist als ‚Bewegte-Bilder‘ transportierbar, jedoch kann es nur apparativ im kinematographischen Dispositiv in Erscheinung treten. Beiden fotorealistischen Formaten ist eigen, dass sie zuvor erzeugt werden müssen und als Spuren erst nach der Produktion wahrnehmbar sind. In beiden Fällen handelt es sich um Technologien der Projektion. Hingegen zeigt die fotorealistische Wirklichkeit der Fernsehpraxis „die Erscheinung des Lebens brühwarm“ (ebd., S. 281). Der fotorealistische Realitätseindruck, den die fotografische Bildpraxis erzeugt, wird hiermit übertroffen – „Wirklichkeit und Wahrheit sind von nun an eins“ (ebd.).

Die Etablierung fotografischer Technologien instituiert ein „Zeichen-Werden des Bildes“ (Debray 2007, S. 47) und die Indexikalisierung symbolischer Praxen. Dieser Prozess vollzieht sich zeitgleich mit der Etablierung eines wissenschaftlichen Empirismus und initiiert eine „Jagd nach Unmittelbarkeit“ (ebd., S. 60), die Ausdruck einer weiteren mengen- und identitätslogischen Bildpraxis ist, welche sich als eine formalinstitutionelle Kapitalform konstituiert. Als „indexikalischer Bruch“ (Debray 2007, S. 60) der Graphosphäre verortet Debray die Formalisierung fotorealistischer Bildpraxen. „Zuallererst beging das fotomechanische Verfahren das Sakrileg, einen materiellen Automatismus in die immaterielle Seele alles Lebendigen einzuführen. Das Wiederholbare galt als unrhühmlich, doch jeder Demokratisierungsprozess nimmt hier seinen Anfang“ (ebd., S. 249). Die fotografische Automatisierung ermöglicht die technologische Produktion von Bildwirklichkeiten.

Die graphosphärischen Formen der fotorealistischen Bildpraxis wirken nicht nur auf künstlerische Bildpraxen ein, sondern instituieren eine „Privatisierung des Betrachtens“ (Debray 2007, S. 61 f.) im Allgemeinen, die die Heterogenisierung der Sinnproduktion zur Folge hat. Folglich erweitert das fotografische Verfahren das logo- und graphosphärische In-den-Bildern-Sein. Neben der magischen, ikonischen und symbolischen Dimension tritt die indexikalische oder fotorealistische Monumentalisierung von Signifikaten. Mit der fotorealistischen Bildpraxis setzt die Indexikalisierung des Imaginären ein und damit auch eine Indexikalisierung mimetischer Weltzu-

gänge, die eine weitere mengen- und identitätslogische Sichtbarkeit der Wirklichkeit ermöglicht und sich neue Perspektiven, Wahrheiten und Sinnformen instituieren. Die bis dahin etablierten Kulturtechniken, wie eine malerische oder graphische Wiedergabe der Wirklichkeit als strukturierendes Paradigma der graphosphärischen Bildpraxis, transformieren sich.

Die diesseitige Virtualität, welche in der graphosphärisch-fotorealistischen Bildpraxis visuell erzeugt wird, erlangt dieselbe symbolische Wirkung wie die christliche Ikone mit ihrer Funktion das Jenseits ins Diesseits zu bringen. Debray zufolge handelt es sich bei der logosphärischen Bildpraxis um einen Überschuss und bei der videosphärischen Bildpraxis um einen Mangel an Transzendenz (ebd.). Zwar erzeugen fotorealistische Bildpraxen in allen Formen einen Realitätseindruck, jedoch geht die Abhängigkeit der Bildpraxis von der empirischen Realität Schritt für Schritt zurück. „In einer Kultur des subjektlosen Blicks und virtueller Objekte wird der Andere zu einer vom Aussterben bedrohten Spezies und das Bild zum Bild seiner selbst“ (ebd., S. 282). Im Zuge der Umwandlung der Graphosphäre in die Videosphäre wird die Bildlichkeit zum Visuellen.

Die fotorealistische Bildpraxis „teilt sich mit“ (ebd.; Hervorhebung im Original). Sie fängt den Blick ein und führt zugleich zu einer „Erleichterung des Blicks“ (ebd.), wodurch sich das Verhältnis von *actio* und *passio* verändert. In der visuellen Körperwelterzeugung wird Vielfältiges durch die Vorstellungslust homogenisiert. „*Die Welt ist tatsächlich zu meiner Vorstellung geworden*“ (ebd., S. 283; Hervorhebungen im Original). Das Verlangen hinter die Kulisse zu blicken, verschwindet. Die visuelle Fläche der Bildwirklichkeit befriedigt gänzlich die mimetische Neugier und führt zu dem Rückgang einer kritischen Haltung gegenüber dem Sichtbaren. Die transhabituelle Wahrnehmung fotografischer Bildwirklichkeiten instituiert eine fotorealistische Aisthetisierung der Praxis. Diese symbolische Praxis modelliert die Wahrnehmungsstrukturen und instituiert dramatisch-fotorealistische Begehrungsformen und macht den Fotorealismus am Ende der Graphosphäre zu einem zentralen sphärenhaften Element der Körperweltlichkeit.

In den Anfängen der fotografischen Erzeugung von Körperweltlichkeit ist der Fotorealismus eine künstlerische Ausdrucksleistung, er weist geordnete Kompositionen auf, spielt mit den traditionellen bildnerischen Mustern und hat eine porträtierte, geschlossene Form. Die fotorealistische Wirklichkeit stellt in ihrem Konstitutionsbeginn eine stark geordnete mengen- und identitätslogisch organisierte Sphäre dar und das Symbolische wirkt homogenisierend. Jedoch instituiert die Fotografie-Praxis nach und nach einen feldtransgressiven Praxissinn, in Form verschiedener fotografischer Dispositive, wird zu einer transhabituellen Bedingung und lässt die bildtechnologische Praxis zu einem Handwerk werden. Zahlreiche neue

Professionskulturen und Habitualitäten bilden sich. Deren bildliche Produkte (Keppler 2006, S. 51) führen zu einer stetigen Pluralisierung der graphosphärischen Ästhetik und eine zunehmende „Differenz von *Stilen* der Inszenierung“ (ebd., S. 46; Hervorhebung im Original) setzt ein. In diesen Prozessen werden fotorealistische Bildpraxen zu Konsumpraxen (Böhme 1999) und treten zunehmend weniger als Vektoren reflexiver Praxen in Erscheinung.

Fotografische Bildpraxen „lösen damit die Hegemonie der am Medium der Schrift und der Bildung durch die Schrift orientierten Selbstpraktiken des lesenden und schreibenden bürgerlichen“ (Reckwitz 2006, S. 381 f.) Habitus ab. Die dominante symbolische Praxis besteht nicht mehr nur in der lesenden und schreibenden Dechiffrierung von denotativen Symbolen, sondern in einem sehenden Erleben fotorealistischer Figurationen (als indexikalische mengen- und identitätslogische Kategorien). Die fotorealistische Bildpraxis etabliert sich zunehmend als symbolische Praxis graphosphärischer Habitualität. Dies fördert eine Abwendung von literarischen Vorbildern, welche denotative Signifikationen voraussetzen und die Habitualisierung eines indexikalischen *Sehens* weltlich imaginären Bedeutungen; neuartige Referenten instituieren sich. Die künstlerische Bildpraxis wird von der graphosphärischen Elite (intellektuelles Feld) vollzogen und tritt als Reflexionsmedium (Benjamin 2002a) in Erscheinung. Hingegen dehnen die Bildpraxen des Fotorealismus eine fotorealistische Körperweltlichkeit feldtransgressiv aus, auch auf Körper-Welt-Relationen, welchen kaum ästhetisches Wissen immanent ist und transportieren indexikalische Vorbilder, die eine Vorbildfunktion einnehmen und zu Elementen des Praxissinns werden. Im Zuge der Instituierung indexikalischer Verweisungs- und Finalitätsrelationen verändern sich habituelle Strukturen und es bilden sich weitere mimetische Weltzugänge. Die fotorealistische Bildpraxis instituiert sich als Bedingung transhabitueler Körperwelterzeugung und grapho- und videosphärischer Habitualität. Damit verliert die Bildpraxis sukzessiv ihren künstlerischen Wert und stellt einen aisthetischen Rahmen für habituelle Selbst- und Weltbilder dar. Die Körper-Welt-Relation wird zunehmend fotorealistisch strukturiert. Die Inkorporierung neuer mengen- und identitätslogischer Entitäten vollzieht sich nicht mehr nur in gedruckten Wortzeichen, sondern in fotorealistischen Transmissionen, welche sich mit dem Imaginären des Wahrnehmenden vermengen, es umstrukturieren, die Vorstellungslust weitere Gestalten und Objekte des Begehrens erzeugt und in die habituelle Sichtbarkeit treten lässt.

Die Etablierung der fotorealistischen Bildpraxis und die in ihr erzeugten weltlich imaginären Bedeutungen lassen mediologische Spannungen zwischen dem schriftkulturell bedingten Habitus und dem sich konstituierenden videosphärischen Habitus entstehen. Aus der Perspektive der Etablier-

ten der Graphosphäre instituiert die nicht-künstlerische Bildpraxis ‚Primitive‘ und die Schrift- und Buchpraxis konstituiert ‚Kultiviertheit‘. Die Litteraturrezeption setzt eine hohe Lesekompetenz voraus und einen aposteriorischen Zugang zur herrschenden symbolischen Ordnung; durch die Augen und Ohren, also durch die angeborenen Sinne können sich Bildtechnologien ohne ihre Formalisierung bei ‚Bildungsfernen‘ als mimetischer Weltzugang instituieren; d.h. für diese Form der Bildpraxis ist kein formal-institutionalisiertes Kapital vorauszusetzen, so die vorherrschende Haltung des intellektuellen Habitus im Untergang der Graphosphäre. Diese Transformation wird im Laufe des 20. Jahrhunderts in der Kritik an der Kulturindustrie (beispielsweise durch Walter Benjamin oder Theodor Adorno) umfangreich problematisiert, die dazu führt, dass sich in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts im intellektuellen Feld eine Angst um die Imagination und das Subjekt im Allgemeinen verbreitet (Gebauer/Wulf 1992).

Im Zuge dieser mediologischen Prozesse nimmt die Bildhaftigkeit eine gänzlich neue Funktion ein, denn diese „übt den Einzelnen in einem soliden ‚Realismus‘ des Sichtbaren *und zugleich* in einer Fähigkeit zur imaginativ-ästhetischen Aufladung von Bildern, die den Realismus unterminiert“ (Keppler 2006, S. 385; Hervorhebungen im Original). In der fotorealistischen Bildpraxis wird ‚Wirklichkeit‘ scheinbar monumentalisiert. Als Extension bzw. Prothese des visuellen Vermögens steigert diese Technologie die visuellen Qualitäten der Wahrnehmung und weitere Seherfahrungen instituieren sich. Der makrostrukturelle Zugang zur fotorealistischen Bildpraxis instituiert eine Habitualisierung des Fotorealismus – jedem ein eigenes fotografisches Selbstverhältnis. Dazu Maurice Merleau-Ponty: „Sehdinge habe ich, weil ich ein Sehfeld habe, in dem Inhaltsreichtum und Deutlichkeit in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen, beide Forderungen zusammengenommen aber, indessen jede für sich genommen ins Unendliche führte, im Wahrnehmungsprozeß einen gewissen Reifepunkt und ein Maximum bestimmen. In ganz gleicher Weise nenne ich Erfahrung des Dinges [, meines Selbst, N. D.] oder der Realität schlechthin – und nicht mehr nur einer Realität für das Sehen oder das Fühlen, sondern einer absoluten Realität – meine volle Koexistenz mit dem Phänomen in dem Augenblick, in dem es in jeglicher Beziehung zum Maximum seiner Artikulation gelangt und die Gegebenheiten der verschiedenen Sinne auf diesen einzigen Pol hin orientiert sind, so wie meine Beobachtungen am Mikroskop im Umkreise einer einzigen ausgezeichneten Sehweise gelegen sind“ (Merleau-Ponty 1966, S. 368).

Eine Metaphorik der fotografischen Wirklichkeit bildet sich heraus, in der sich das mimetische Zusammenwirken von fotografischer Technologie, Habitualität und Imaginärem manifestiert (Böhme 1999, S. 132). Die logosphärische Lichtmetapher, als kulturhistorisch bedeutsame symbolische

Figuration von Erkenntnis (Stiegler 2006), instituiert sich in der Graphosphäre in einer mengen- und identitätslogisch veränderten Form. Hans Blumenberg zufolge ist eine Metaphorisierung ein „Artikulationsmittel des Unbegreifens und Vorbegreifens“ (Blumenberg 1957, S. 432 ff.). Unbegreifen steht hier für ein unbegreifliches Verhältnis zu einem noch nicht begriffenen Phänomen und Vorbegreifen für eine vorgreifende Bestimmung; ein metaphorischer Ausdruck ist demnach ein ‚Vorbegreifen‘ vor ihrer Institutionalisierung als habituelle Verweisungsrelation. Metaphern ermöglichen es, neu- oder nicht-institutionalisierte Elemente der Körper-Welt-Relation sprachlich zu umgreifen. Blumenberg verortet die Lichtmetapher in der Transzendenz, wie er anhand von Platons Höhlengleichnis ausführt (ebd.). Die ‚Wahrheitsmetapher‘ der fotografischen Bildpraxis ist ähnlich zu verorten.

William Henry Fox Talbot, als ein Wegbereiter des Fotorealismus, qualifiziert das Licht als den Urheber seiner „Sonnen-Bilder“ (Talbot 1844/1981, S. 45). Er beschreibt sein bildtechnologisches Vorgehen als eine Extension der Natur, genauer als „Zeichenstift der Natur“ (ebd.). Seine bildpraktische Instrumentalisierung physikalischer Kräfte macht für seine graphosphärische Wahrnehmung unsichtbare Elemente der Realität sichtbar, als eine weitere utopische Vorstellung von der „Lesbarkeit der Welt“ (Blumenberg 2006). Denn Talbot zufolge ist die Fotografie-Praxis ein technisches Instrument, welches für die Wahrnehmung die Flüchtigkeit der realen Gegenwart fixiert, um *mehr* vom vergangenen Augenblick zu sehen. Die Funktionalisierung des erhellenden Vermögens des Lichtes erweitert scheinbar die Sichtbarkeit, wodurch sich Realität und Wahrheit stärker als in malerischen und zeichnerischen Praxen zeigen. Für Talbot monumentalisiert das „fotogenetische Zeichnen“ (Talbot 1844/1981, S. 45) Elemente der empirischen Realität, die dem Auge aufgrund seiner physiologischen Bedingungen entgehen würden, jedoch durch ihre Ablichtung auf einem materiellen Träger wahrnehmbar sind. Im Zuge solch einer fotografischen Bildpraxis wird die elementare weltlich imaginäre Bedeutung, der Signifikat ‚Wahrheit‘, umfunktionalisiert und nimmt weitere symbolische Positionen in der Mengen- und Identitätslogik ein, insofern das fotografische Verfahren als Garant der Realität – in Form einer Foto-Realität – in Erscheinung tritt und zum Medium der ‚wahren‘ Wirklichkeit wird. „Die Existenz der Fotografie hat der Realität also eine fotografische Eindeutigkeit aufgebürdet, nämlich die Unterteilung der Welt in die fotografisch erfassbare und die fotografisch nicht erfassbare Realität“ (Kneißl 2008, S. 275.). Die dispositive Wirksamkeit von Licht, Material, und Technologie und Körperweltlichkeit instituiert weitere Ausdrucksleistungen der Lichtmetapher.

Hier wird auf ein Dispositiv verwiesen, welches die bisherige Bildpraxis mediologisch transformiert und eine indexikalische Logik konstituiert. Die

indexikalische Logik erweitert das dispositive Gefüge um eine weitere Bilddimension. Das fotografische Verfahren etabliert Prothesen der visuellen Wahrnehmung und der Einbildungskraft und weitere Potenziale der Bildlichkeit werden entfaltet und neuartige Bildtechnologien, die wiederum neue Materialien und Dimensionen der Bildlichkeit generieren, instituieren sich. Die materiellen Voraussetzungen verändern die Bildpraxis maßgeblich und strukturieren ihre symbolische Wirkung, die die tradierte symbolische Funktion des Bildnisses und traditioneller Ordnungen des Symbolischen bedroht, wie beispielsweise das religiöse Bilderverbot (Debray 2007, S. 249).

Als eine Ausdrucksleistung bestimmter weltlich imaginärer Bedeutungen richten fotorealistische Bildpraxen die habituelle Wahrnehmung auf die Videosphäre aus und lassen die Weltwahrnehmung zu einer Bildwahrnehmung werden. Neben der formalen Bildung in Schriftlichkeit tritt informelle Bildung in fotorealistischer Bildlichkeit, als signifikantes kapitallogisches Element der Körper-Welt-Relation. Die Bildpraxis wird zur zentralen symbolischen Praxis spät-graphosphärischer Habitualität und mündet im optischen Theorem der Existenz, dass dazu beiträgt, „dass die ‚eigentliche‘ Realität, die Realität anderer Menschen und der eigenen Person die *sichtbare*, die durch den Gesichtsinn erfahrbare (daneben auch die hörbare Realität) ist“ (Reckwitz 2006, S. 386; Hervorhebung im Original). Für Forschungen bezüglich hypersphärischer Habitualität ist hierbei signifikant, dass die Wahrheits- und Wirklichkeitserzeugung fotorealistischer Bildpraxen auf videosphärische Bildpraxen übertragen wird, d.h. die identitätslogische Verweisungsrelation verändert sich nicht und visuell wahrgenommene weltlich imaginären Bedeutungen werden als empirische Wahrheiten erfahren, als wahr qualifiziert und behandelt. An dieser Stelle zeigt sich die Kraft der Technologie. Die Bildtechnologie sendet der Wahrnehmung seinen „eigenen Wahrnehmungsprozess“ (Kittler 1993, S. 103). In diesem Chiasmus aus Mimesis und Technologie erzeugt sich die Wahrnehmung indexikalisch.

Wenn die Bilderwelt „als wirklichkeitsgetreu akzeptiert wird, dann kann die Realität der Lebenswelt des Alltags generell als eine solche Sequenz visueller Bilder aufgefasst werden; als eine Ordnung des Sichtbaren. Deren Essenz ist keine abstrakte – kausale, intentionale oder moralische – Struktur hinter den Dingen, sondern nirgendwo anders als auf der Ebene der visuellen Oberflächen selbst auszumachen“ (Reckwitz 2006, S. 387). Mit der Verbreitung einer fotorealistischen Oberfläche transformiert sich die Graphosphäre und der jahrhundertelange Siegeszug buchbedingter symbolischer Praxen (Schriftlichkeit) findet ein Ende. Graphosphärische Dispositive, ihre Literarisierung, ihre Linearisierung, ihre Rationalisierung der symbolischen Praxis verlieren zunehmend an Wirksamkeit. Denn die Habitualität erzeugt die symbolische Ordnung zunehmend in indexikalischen Verweisungs- und

Finalitätsrelationen und ein Außenweltbezug begründet Mimesis. Die Körperweltlichkeit wird „weniger als Indikator für eine ‚dahinter liegende‘ Innenwelt“ gehalten, sondern die Außenseite wird als „Ebene der eigentlichen Realität“ (ebd.) begriffen.

Für mimetische Weltzugänge ist dieser Sachverhalt fundamental. Die Selbst, Anderen- und Dingverhältnisse werden bildtechnologisch zu fotorealistischen Figurationen, die die Habitualität strukturieren und habituell reproduziert werden. Die bildtechnologische Erzeugung eines indexikalischen Praxissinns beschreibt Walter Benjamin wie folgt: „*Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigen, z.B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z.B. angesichts eines Chaplin, um.*“ Dabei ist das fortschrittliche Verhalten dadurch gekennzeichnet, daß die Lust am Schauen und am Erleben in ihm eine unmittelbare und innige Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers eingeht. Solche Verbindung ist ein wichtiges gesellschaftliches Indizium“ (Benjamin 2002d, S. 373; Hervorhebungen im Original). Fotografische Bilderwelten erzeugen ihre eigene fotorealistische Fragmentarität des Imaginären, die vom Körperbewusstsein oder „Optisch-Unbewußten“ (ebd., S. 376) mittels Sublimierung in die habituell erzeugte identitätslogische Finalitätsrelation gesetzt wird. Somit im Hinblick auf die habituelle Zweckorientiertheit erlebt wird, womit die Bildwirklichkeit habitualisiert in Bezug zum Praxissinn erzeugt wird und die Bilderwelten nicht für-sich wirken.

Die fotorealistische Bildpraxis wird zum Vektor videosphärischer Dispositive, wodurch sich eine videosphärische Haltung bezüglich der empirischen Realität ausbildet. Denn die indexikalische Bildpraxis instituiert ein konnotatives Bündel an Signifikanten, „die der Rezipient mit kontingenten Signifikaten, mit verschiedenen Fantasien und Wünschen besetzen kann“ (Reckwitz 2006, S. 389); zugleich bildet er die Fähigkeit aus „diese Bilder als Spielfläche skopophiler Imaginationen, bisher unerfüllter Wünsche zu behandeln“ (ebd.). Diese phantasmagorische Eigenschaft der Wunschmaschinerie, wie Gilles Deleuze und Félix Guattari die fotorealistische Bildpraxis bezeichnen, führt zu einer „imaginativ-voyeuristischen Aufladung“ (ebd.) der Wahrnehmung und der Körperweltlichkeit, ein Begehr und Distinktionen erzeugendes *Sich-Zeigen* wird habitualisiert.

In diesem Prozess bildet die indexikalische Wahrnehmung einen verstärkten Beobachtungssinn für visuelle Oberflächen aus. Bereits Christian Metz folgert, dass die Zerstreuung der Aufmerksamkeit und der Beobachtung zugleich eine Hyperperzeptivität instituiert. Mediologisch signifikant hierbei ist, dass diese Hyperperzeptivität als eine weitere symbolische Praxis zu verstehen ist und sich als ein transhabituelles Ordnungsmuster der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konstituiert, da sich die Körper-Welt-

Relation auch außerhalb bildtechnologischer Dispositive videosphärisch instituiert. „Nun können auch die Personen des Alltags – einschließlich der eigenen Person –, können außerfilmische Szenen als Bilder wahrgenommen werden, als polysemische Projektionsflächen von Fantasien, als Mittel der Wunscherfüllung (oder als solche, die dieser Wunscherfüllung hinderlich sind)“ (Reckwitz 2006, S. 390), als mengen- und identitätslogische Entitäten, welche aus verschiedenen performativen Einheiten bestehen – Körperweltlichkeit wird zu einer Oberfläche der Sichtbarkeit, unabhängig davon, dass das mimetische Sehen eine hochkomplexe, raumzeitlich veränderbare und habituelle Praxis ist (Wulf 2010a; Merleau-Ponty 1966) und eine Situation oder ein Gegenstand immer mehr als die habituell wahrnehmbare optische Beschaffenheit ist (Merleau-Ponty 1994).

2.4 Instituierung der Hypersphäre

Im Zuge der transhistorischen Transformation der Mediosphären verwandelt sich die handwerkliche Bildpraxis in ein computerlogisches In-den-Bildern-Sein mit einer grenzenlosen Farb-, Form- und Flächenvielfalt. Ein heute 75-jähriger Mensch erzeugt religiöse Bildwirklichkeiten, künstlerische Bilderwelten, industriell hergestellte Welten von Bildern; er lebt in der schwarzweißen Bildlichkeit des kinematographischen Dispositivs, in der bildlichen Gegenwart der Farbfernsehpraxis und seit einigen Jahren in einem digitalisierten In-den-Bildern-Sein. Jedoch verwehrt die Habitualität des Bildbewusstseins und Bildwissens die qualitativen Differenzen verschiedener Formen der Körperweltlichkeit in ihrer transformativ-konstitutiven Wirksamkeit als differente Weisen der Welterzeugung zu erkennen, um die Wandelbarkeit der eigenen Habitualität als Grund des eigenen Selbst-, Anderen- und Dingverhältnisses zu setzen und sich bewusst in der Hypersphäre zu bilden.

Zugleich konstituieren sich immer mehr hypersphärische Dispositive, sodass sich das *Ich* zunehmend in digitalen Sphären, also in der Hypersphäre bewegt und sich eine hypersphärische Habitualität ausdehnt. Die Digitalisierung der fotorealistischen Bildpraxis, die als Umwandlung der Videosphäre in die Hypersphäre zu verstehen ist, stellt den momentanen Höhepunkt bildlicher Formate dar. Denn digitale Bildpraxen dominieren zunehmend das Institutionelle, wie beispielsweise die Wissenschaft, besonders die Naturwissenschaften (Adelmann et al. 2009), das Industrielle oder das politische Feld; all diese Einrichtungen werden in computergenerierten Bildpraxen digitalisiert. Diese Digitalisierung kann mediologisch als computerlogische Umstrukturierung der Wahrnehmung, der Körper-Welt-Relation und des Imaginären verortet werden. In ihrer Unbestimmtheit