DAS BEWEGTE BILD DES BEGEHRENS

The Moving Image of Desire

Text: MARC RIES
English translation by: Simon Cowper

DAS BEWEGTE BILD DES BEGEHRENS

TEXT VON MARC RIES

Begehren. Desire. Désir. Spricht man diese Worte aus, so entsteht eine eigentümliche Denkbewegung, die uns stets in die Sprache, die wir verwenden, zurückführt. Es scheint, als ob die Sprache eine gewisse Zuständigkeit für das Wort in Anspruch nimmt, so dass mit ihm zunächst kein Gefühl oder Akt bezeichnet wird, der sich auf eine Außenwelt bezieht. Vielmehr offenbart sich in ihm ein inner-sprachlicher oder inner-psychischer Geltungszusammenhang. Das Wort entflieht einem Inneren, ohne dieses gänzlich zu verlassen. Begehren ist Ausdruck einer imaginären Selbstermächtigung.

Hört man die Worte, entsteht vielleicht eine gewisse Unruhe. Erotische und sexuelle Vorstellungen, innere Wahrnehmungsbilder also lassen sich assoziieren, jedoch sind im nächsten Augenblick auch viele andere Einsätze vorstellbar, „im Gelderwerb oder in der Gymnastik oder in der Philosophie“[1] etwa, in denen das Begehren gleichermaßen Antrieb ist. Man ist auch schnell gewillt, das Wort zu umschreiben, etwa mit Verlangen, Wunsch, Liebe, Sehnsucht. Doch auch diese Begriffe sind untereinander nicht austauschbar, sie bedeuten verschiedenartige Empfindungen. Es bleibt stets eine gewisse Differenz im Eigenwert des Wortes.

Sicherlich drängt das Begehren aus einer Innenwelt hervor, doch ist dieser Ausbruch ohne vorherigen Austausch mit der Außenwelt nicht möglich. Was ist seine Aufgabe oder sein Ziel? Es scheint ein wenig so, als ob die Sprache hier ein Wort geformt hat, das für ein Merkmal, eine Eigentlichkeit unseres Innenlebens steht, ohne jedoch mehr als die bloße Existenz dieser Eigenheit kenntlich zu machen. Das Konzept hat keine klare Herkunft, wie etwa die Begierde, die sich aus unserer Triebwirklichkeit ableiten lässt, noch hat es eine erkennbare Referenz, seine Objekte bleiben meist unbestimmt. Es scheint einer Zwischenregion anzugehören, die sich einer Repräsentation der Triebkräfte, symbolischen Akten und der Immanenz von Ausdruckskräften gleichermaßen verpflichtet.

Vor aller Auslegung, was das Begehren nun sei, lassen sich drei Attribute benennen, die ihm unmittelbar angehören und die möglicherweise einen Zugang eröffnen: das Bild, die Bewegung, das Objekt. *Bewegte Bilder und ihre Objekte.* Voraussetzung einer jeden bildlichen Darstellung ist die Einbildungskraft. Einbildungskraft, die Bilder hervorbringt, die aber nun selber wieder in Bewegung sind, sich jenen Phänomenen zuwenden, die sie umformen, besetzen, anzueignen versuchen. Objekte, die von diesen Bildern ein zweites Mal hervorgebracht werden. In diesem Prozess wird das Begehren zu einer Kraft, einer Handlungsform, die zwischen der Triebwirklichkeit des Individuums und den Dynamiken der Gesellschaft imaginär vermittelt.

Haben sich die gesellschaftlichen Kräfte in der Geschichte auf eine Weise entwickelt, dass sich zwischen ihnen und den Triebkräften der Einzelnen ein eigener Handlungsraum ausbildet, tritt das Begehren hervor, um diesen Raum zu besetzen, durch ihn tätig zu werden, Beziehungen auszubilden. So verstanden, ist das Begehren ein Dazwischen, ein zwischen den individuellen und den gesellschaftlichen Triebkräften sich einrichtendes, relationales und kollektives Gefüge. Und es ist in diesem Dazwischensein ein *Zusätzliches*, etwas, das hinzukommt, angerufen von den Triebkräften der Ökonomie, der Politik, der Kultur, der Technik, der Wissenschaften. Alle diese Institutionen sind angewiesen auf ein sie wahrnehmendes und miterschaffendes Begehren. An dieser Stelle nun wird die eigentümliche Beziehung von Begehren und technischen Bewegungsbildern befragt. Das jeweilige Nachdenken über das Begehren wird in Miniaturen vorgestellt, dazwischen sind Übertragungen dieser Gedanken auf Bildtechniken angelegt.

BEGEHREN = DESIRE = DÉSIR?

„Der Begriff *désir* (oft auch mit Majuskel: *Désir*) wird hier und im folgenden je nach Stellung und Kontext sowohl mit ‚Wunsch‘ als auch mit ‚Verlangen‘ wiedergegeben.“[2] So der Hinweis in einer Fußnote zu Gilles Deleuze und Félix Guattaris Buch *Kafka, Für eine kleine Literatur.* Es überrascht, dass sich der Übersetzer ohne weitere Erklärungen dem *Begehren* als deutsche Entsprechung zu *désir* verweigert. Noch mehr mag erstaunen, dass Sigmund Freud den Begriff *Begehren* kaum verwendet;[3] es ist für ihn der *Wunsch*, der, ausgearbeitet in der „Traumdeutung“, jenes Phänomen benennt, mit dem Ursprung und Ziel von Träumen, als zensierte Projekte der je einzelnen Triebwirklichkeit, Aufklärung erfahren. *Wunscherfüllung*, so Freud, sei das Programm der *Traumarbeit*. Die Übersetzung des Freud’schen Wunsches in die englische oder französische Sprache wird zumeist mit *desire* oder eben *désir* vorgenommen (und nicht mit den in diesen Sprachen selbstverständlich verfügbaren „eindeutigen“ Begriffen für Wunsch wie *wish* oder *souhait*).

Das deutsche Wort Begehren ist von seiner sprachlichen Herkunft her relativ klar:

> Das Verb geht auf ein Adjektiv zurück, das im alt- und mittelhochdeutschen *ger* (begierig, verlangend) bewahrt worden ist. Hiervon leiten sich das althochdeutsche Verb *gerōn* und das mittelhochdeutsche *gern* ab, von dem es die Präfixbildungen *begern* und *begirn* gab. Verwandt mit dem Adjektiv *ger* sind weiterhin *Gier* und *gern*.[4]

In seiner Verwendung und seinem kooptierten Sinn verbleibt das Wort jedoch uneindeutig. Vielleicht macht die „veraltete" Bedeutung: „an einen anderen Ort zu gehen oder zu kommen wünschen"[5] eine kleine Öffnung, eine Distanz zu „Gier" und „gern" möglich, sie anerkennt im Begehren einen Ortswechsel, von Innen nach Außen, um an diesem zweiten Ort tätig zu werden, Neues zu ermöglichen, Anderes zu bewirken.

Die lateinische Etymologie von *desire/désir* wiederum bietet eine doppelte Klärung an, die überrascht:

> Das Wort baut auf der Negation des lateinischen *sidus* oder *sideris* (Genetiv), das Konstellation, Gestirn, Stern meint, auf. Je nachdem auf welchen der beiden Begriffe man sich bezieht, ändert sich die Bedeutung total: Wählt man *sideris*, findet man *désiderium*, das sowohl Bedauern als auch Begehren bedeutet; *désidero, desiderata* bedeuten begehren im Sinne von reklamieren, bedauern, den Verlust von etwas bedauern (…). Übersetzt man die Etymologie auf diese Weise, meint der Begriff die Nostalgie eines Sterns, das Bedauern, einen Stern verloren zu haben, das schmerzhafte Fehlen eines entschwundenen, himmlischen Objekts.
>
> Bezieht man sich jedoch auf *sidus*, wechselt die Bedeutung. *Desidia* bezeichnet die Faulheit, die Apathie, die Ruhe, eine Rückzugshandlung; *desideo* bedeutet sitzen bleiben, verbleiben, sich irgendwo aufhalten, ohne etwas zu tun. (…) Anders gesagt, wenn man *desidere*, das Infinitiv von *desideo* und *desido,* wählt, zeigt uns die Etymologie, dass begehren darauf zielt, mit der Betrachtung des Sterns aufzuhören. Das Begehren verweist auf den Verzicht des Sterns, die Unterbrechung der Faszination, die er auf uns ausübte. *Désirer* meint also *dé-sidéré* sein.
>
> Das Problem ist also, zu wissen, ob der Begriff désir ausgehend von *desiderare* oder von *desidere* sich ableitet, denn erstaunlicherweise ergeben sich mit dieser Entscheidung zwei gegensätzliche Bedeutungen. Wird das Begehren ursprünglich gedacht als Nostalgie oder als Defaszination?[6]

Im ersten Verständnis von Begehren als Erfahrung einer Abwesenheit, eines Mangels, einer Sehnsucht nach dem Verlorenen, kann die Erscheinungsweise des technischen Bewegtbildes auf einem Screen, einem Display als lustvolle Verzögerung, Verdichtung, Korrespondenz mit dieser Erfahrung gedeutet werden. Wir wenden uns ab vom Außenhimmel, von einer entleerten Welt, hin zum Kinohimmel oder den Interfaces der Neuen Medien, die uns beinahe alles zeigen, was wir begehren. Sie *zeigen* es uns jedoch nur, zwar in aller Fülle, Direktheit, Buntheit, die Dinge selber aber bleiben entrückt, unerreichbar hinter den Screens. Diese Ambivalenz in der Attraktion der Bilder, ihr Substitut-Sein für eine verlorene, außermenschliche Welt, die sich zusehends in der Eigenfaszination der Bilder verliert und auflöst, wird jedoch von dem zweiten Verständnis von *desire/désir* unterlaufen. Die Verweigerung, einer unerreichbaren Idealität zu dienen, die Abwendung von der kontinuierlichen Arbeit am Allgemeinen – des Schönen, Guten, Wahren –, findet am Ort der Bilder einen Selbst- und Weltbezug im Hiersein, der zu beglücken vermag. „Wer begehrt, senkt den Blick, verzichtet auf die Milchstraße, auf das überwältigende Azur und verwurzelt seinen Willen in der Erde, in den Dingen des Lebens, im Ausschnitt des Wirklichen, der reinen Immanenz."[7] Im Verzicht auf das Phantasma des unerreichbaren Objekts sind es nunmehr Intensitäten im Hier und Jetzt, die ein „begehrendes Umherirren", ein „objektloses Fließen"[8] auslösen.

DAS BEGEHREN ALS WAHRNEHMUNG UND BEWEGUNG

Für Aristoteles ist der Ort des Begehrens die „Seele".[9] Sie formt gemeinsam mit dem Körper den Menschen. Das Begehren ist Teil der „Affektionen der Seele" und hat als eine solche Affektion eine Resonanz im Körper, da „die Seele das meiste nicht ohne den Körper erleidet oder tut, wie z. B. zürnen, mutig sein, begehren oder kurz gesagt wahrnehmen". Das Begehren verstehen als eine *innere Wahrnehmung*, Wahrnehmung dessen, was sich in der Seele tut, und dieses dann zu einer Darstellung und einem Akt hinführen. Auch das Denken ist Teil der Seele, also dem Begehren verwandt, es bedarf der „Vorstellung", ist eine Art „Imagination", also ein Bild aus dem Inneren, das selber wiederum Anteil am Körper hat. (403a 5–15).

1 Platon, Das Trinkgelage. Oder über den Eros. Frankfurt am Main 1985, S. 73 (205d).
2 Siehe Burkhart Kroeber in: Gilles Deleuze, Félix Guattari, Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt am Main 1976, S. 8.
3 So etwa in: Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens (1912), wo der viel zitierte Satz fällt, „Wo sie lieben, begehren sie nicht, und wo sie begehren, können sie nicht lieben." Also ist schnell erkennbar, dass hier das Begehren als „sinnliche" Opposition zur Liebe in Verwandtschaft zu sexueller Begierde steht. http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/19 vom 21.10.2017.
4 https://de.wiktionary.org/wiki/begehren vom 21.10.2017.
5 Ebd.
6 Jean-Marie Le Quintrec, De l'étymologie du désir, http://aphorismes-jean-marie-le-quintrec.over-blog.com/2014/06/de-l-etymologie-du-desir.html vom 21.10.2017, Übersetzung MR. Das französische „désir" habe ich mit „Begehren" übersetzt.
7 Michel Onfray zitiert in Le Quintrec, ebd.
8 Gilles Deleuze/Félix Guattari, Entretien sur l'Anti-Oedipe avec Raymond Bellour, in: Gilles Deleuze, *Lettres et autres textes*. Édition préparé par David Lapoujade. Paris 2015, S. 207, Übersetzung MR.
9 Für das Folgende: Aristoteles, Über die Seele. Griechisch/Deutsch. Übersetzt von Gernot Krapinger. Stuttgart 2011.

Mit Begehren sehen wir Begehren[10]*:* Da die Seele als eines ihrer Elemente das Begehren hat und also das Begehren selber Seele ist, vermögen wir mit ihr dieses Begehren im Inneren wahrzunehmen und zugleich im Außen zu verwirklichen.

Drei Unterscheidungskriterien des Beseelten zum Unbeseelten sind wichtig: die Bewegung, die Wahrnehmung, die Unkörperlichkeit (405b 10). Die Seele und also das Begehren ist das, „was sich selbst bewegt und imstande ist zu bewegen" (406a). Begehren als ein allgemeiner Affekt ist Bewegung, Bewegung eines Vermögens oder einer Kraft unter einer bestimmten Einwirkung und zu einem bestimmten Zweck. Jedoch ist es nicht die Seele selber, die begehrt (so wie es auch nicht die Seele selber ist, die zürnt oder Mitleid empfindet, lernt oder denkt). Sondern der Mensch begehrt *mit* der Seele (siehe 408b 15). Die Bewegung erfolgt nicht „in der Seele, vielmehr gelangt die Bewegung bald bis zur Seele, bald geht sie von ihr aus, so wie die Wahrnehmung von bestimmten Dingen ausgehend bis zur Seele gelangt, die Wiedererinnerung hingegen von ihr ausgehend bis zu den Bewegungen oder den davon verbliebenen Spuren in den Sinnesorganen gelangt" (408b 15–20). Dieserart ist die Seele eine Art Medium, sie ermöglicht durch die Bewegungsübertragung die verschiedenen inner-psychischen Akte wie Vorstellen, Denken, Erinnern und eben Begehren.

Für Aristoteles ist die Materie ein unbestimmtes Etwas, die pure Möglichkeit, „die Form aber (ist) die vollendete Wirklichkeit" (412a 10). Die Seele selber verkörpert diese „vollendete Wirklichkeit" in ihren Teilen, so ist das *Sehvermögen* die Seele des *Auges* als Organ (siehe 412b 15). Hieraus folgt, dass die „Wahrnehmung die Fähigkeit (ist), wahrnehmbare Formen ohne Materie aufzunehmen" (424 15–20). Übernimmt man diese wichtige Bestimmung für das Begehren, so wird die Beziehung zum Begehrten einsichtig. *Wir begehren im Wahrnehmen von Formen*, so dass sich die Wahrnehmungen zu Vorstellungen, zu Einbildungen und Erinnerungen voranbewegen können, ohne dass irgendein materieller „Effekt" notwendig wäre. „Deshalb bleiben auch, wenn das Wahrnehmbare verschwunden ist, die Wahrnehmungen und Vorstellungen in den Sinnesorganen." (425b) In seiner Unkörperlichkeit bezieht sich das Begehren auf Körper, entschält deren Formen und beginnt ein Spiel aus Imagination und Erinnerung. Es bedarf der realen Körper nicht mehr; im Inneren verfügen wir ganz ohne Physik über eine Welt, die sich unserem Begehren angleicht.

In einem viel beachteten Text von 1859 zu einer kleinen ontologischen Betrachtung der Fotografie, namentlich der Stereofotografie, entfaltet Oliver Wendell-Holmes das gleiche Argument reiner Formwahrnehmung, die sich jedoch für ihn erst durch die Entdeckung technischer Reproduzierbarkeit durch die Fotografie einstellt.[11] Das aufzunehmende Objekt wird über seine vom Licht ermöglichte *Erscheinung* mathematisch exakt – als purer Formwert – auf die Emulsionsfläche des Fotopapiers projiziert. In langen emphatischen Beschreibungen der „erschreckenden Fülle von Details", die Fotografien anbieten, wird die Vollkommenheit dieses neuen Bildes als Negation des Stofflichen und Feier der Form beschworen: „Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt. In der Tat ist die Materie in sichtbaren Gegenständen nicht mehr von großem Nutzen, ausgenommen sie dient als Vorlage, nach der die Form gebildet wird. Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will."[12] Für Wendell-Holmes bewirkt die Übernahme der Form im fotografischen Bild ihre Autonomie. Mit den Aufnahmen von Menschen beginnt der *soziale Körper der Form* im fotografischen Bildraum eine zweite Existenz zu führen. Und auf diesen konzentriert sich auch das fotografische Begehren. Hier, am Ort dieses ersten technischen Bildes, entsteht eine *zweite Seele*, ein Innenraum, in welchem die fotografische Wahrnehmung die Dinge und Menschen gleichsam nur als ihre Form speichert, so dass das Spiel der Einbildungskraft und also des Begehrens nun direkt auf diese Bildobjekte einwirken kann, und zwar „phantastisch physiklos".[13]

Aristoteles spricht im Zusammenhang mit der akustischen Wahrnehmung von einem „Hör-Akt": Wenn das, „was zu hören vermag, das Hören verwirklicht […], dann entsteht zugleich wirkliches Hören" (426a). Gleichermaßen ließe sich ein fotografischer Akt und eben auch ein Begehrensakt denken. Das, was zu begehren vermag, verwirklicht das Begehren im Austausch der Formen der begehrten Objekte, und also entsteht ein *wirkliches Begehren*.

BILDER SIND DER MODUS, IN DEM SICH DAS BEGEHREN BEWEGT.[14]

Ein jedes Begehren verbindet sich mit den Einbildungskräften, den Vermögen der *inneren Wahrnehmung*, den Vorstellungen, Phantasien, Träumen, ja dem Denken und erzeugt auf diese Weise imaginäre Bildobjekte. Für Kant ist die Einbildungskraft „das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen"[15]. In der Assoziation von Wahrnehmung und Imagination verbinden sich Begehren und Bildbewusstsein. Das Objekt des Begehrens erhebt sich zwischen dem Objekt der Wahrnehmung und dem der Imagination. Es besitzt einerseits Eigenschaften der Wahrnehmung, denn der Begehrende meint es sehen zu können. Doch andererseits hat das Bildobjekt Eigenschaften der Imagination, der Phantasie, denn der Begehrende weiß um seine Irrealität, seine Wunschhaftigkeit.[16] Auf diese Weise ist die begehrende Wahrnehmung oder das wahrnehmende Begehren ein Akt der Entgrenzung der ansonsten getrennten Vermögen. Im Begehren mischen sich Wahrnehmung,

Vorstellung und Imagination, Phantasie, Traum, Delirium. Im Unterschied zur Einbildungskraft, die sich als Phantasie selber genügt, oder als „produktive Einbildungskraft“ das Mannigfaltige der Anschauung mit dem Verstand verbindet[17], will sich das Begehren in einem willentlichen Akt veräußern, seine „Formen“ im Realen körperlich werden lassen, im Wirklichen wirken. Also öffentlich werden.

Wie lässt sich die Besetzung der realen Objekte im Begehren denken, wie verkörpert sich das Begehren in den Objekten? Im Deutschen ist es üblich, die inneren Vermögen mit dem Begriff „Kraft“ verbunden zu denken. Man spricht von Einbildungskraft, von Vorstellungskraft. So als ob es wichtig ist, das eigenwillige, eigenmächtige Moment der imaginären Kräfte hervorzuheben gegen die zunächst eher als pure, passive Aufnahme verstandene sinnliche Wahrnehmung. Aus dem Inneren treten diese Kräfte hervor und gestalten, formen die Außenwelt mit, ja, erschaffen sich eigene Dinge. Bevor es reale Objekte gibt, die begehrt werden, wird im Innen bereits ein Objekt ausgebildet, das vorerst ohne Bezug zur Realität steht. Pure Einbildung eben.

Lambert Wiesing denkt die Entwicklung der Bildmedien als eine gerichtete: „als die ständige Verbesserung der Möglichkeiten, dass das sichtbare, imaginäre Bildobjekt immer mehr die Eigenschaften des unsichtbaren, imaginären Phantasieobjektes annehmen kann“[18]. Das Angleichen von medialen Objekten an diejenigen der Phantasie, der Träume, damit eine Externalisierung dieser inneren Bildkräfte in medialen Kontexten, lässt sich an einigen wichtigen Techniken der Gegenwart prüfen. *Animation* ist die Essenz des bewegten Bildes. Ausgehend von ihrer strukturellen Vorgängigkeit in der Darstellung von Bewegung durch Einzelbilder, hat sie im Trickfilm eine Magie angelegt, das Unbelebte in einer von allen physikalischen Gesetzen unabhängigen künstlichen Körperwelt zu verlebendigen und damit ihre Wunschobjekte als ideale Projektionsfläche dem Begehren angeboten. Nunmehr ist alles möglich. Verschmilzt das Begehren mit einem Gefüge heterogener Triebkräfte, jener der Gesellschaft und des Individuums, so scheint der Animationsfilm ein Idealort, den Wirklichkeitssinn gegen den Möglichkeitssinn zu tauschen, den Ordnungsvorstellungen des Sozialen, ihren Zwängen und Kontrollen einen Fluchtpunkt im Irrationalen, Probabilistischen zu ermöglichen.

DAIMON DES BEGEHRENS

Einer der Gründungstexte des Begehrens in unserer Kultur ist Platons *Symposion*.[19] Inmitten eines Trinkgelages werden Lobreden auf Eros gehalten, Statthalter des „Schönen“. Wobei das Schöne in der Antike aus drei Gegenstandsbereichen hervorgeht: aus der sinnlichen, der ethischen und der epistemischen Welt. Das Sinnlich-Schöne ist verwandt mit dem Guten-Schönen und mit dem schönen, wahren Gedanken. Bemerkenswert nun ist, dass sich die Figur des Eros von Rede zu Rede abwandelt. Hier drei Auszüge.

Aristophanes entwirft einen phantastischen Mythos, den der Kugelwesen, die, als sie sich gegen die Götter auflehnten, von Zeus gespalten wurden. Auf diese Weise wird die Bindung von Begehren und Mangel eingeführt. Eros ist „das Verlangen und das Streben nach der Ganzheit“ (193a), er formuliert eine Sehnsucht nach dem Bild (dem Stern) einer verlorenen Identität und Ganzheit.

In der Rede Agathons verändert uns Eros, so er in uns „wandelt und wohnt“ (195e). Eine in uns wirkende Kraft, kein jenseitiger Gott. Eros ist besonnen, mutig, schöpferisch, weise, er verkörpert die Liebe zur Schönheit, und all dieses überträgt er auf uns, lässt uns wiederum ihn verkörpern. Das Bild ist nunmehr Teil von uns geworden, seine Bewegung die unsere.

Gemeinsam mit einer weiteren Erzählfigur, Diotima, entwirft nun Sokrates einen relationalen Pakt von Eros und Liebe. Eros wird zu einer Prozesskategorie, die das Individuum aus einer Beziehung heraus denkt; nur dasjenige werde ich begehren, das – mir – fehlt, also begehre ich stets das „Nichtvorhandene und Nichtgegenwärtige“ (200e). Eros, als Erfahrung von innerweltlichem Mangel, kann selber kein Gott sein, aber auch kein Mensch, er ist weder schön noch klug, noch hässlich oder unwissend. Er ist stets dazwischen, ein unabschließbarer Prozess. Das Begehren ist dieserart für Platon ein „großer Daimon“, „er dolmetscht, vermittelt, überbringt den Göttern, was von den Menschen kommt, und den Menschen, was von den Göttern kommt“ (202e). Wenn wir an dieser Stelle die „Götter“ durch das „Gesellschaftliche“ über- und ersetzen, dann konfiguriert das Begehren eine Mitte, ein Medium zwischen der Triebwirklichkeit der Individuen und den Triebkräften der Gesellschaft. Zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen wirkt Eros, das Begehren, entlang von

10 Diese Formel ist entlehnt einer bei Aristoteles zitierten Stelle von Empedokles, sie beginnt mit: „Denn mit Erde sehen wir Erde, mit Wasser Wasser …“ (404b 10).
11 Vgl. Oliver Wendell-Holmes, *Das Stereoskop und der Stereograph*. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie. Bd 1. München 1982, S. 114–121.
12 Ebd. S. 119.
13 Lambert Wiesing, *Was sind Medien*? In: Artifizielle Präsenz. Frankfurt am Main 2005, S. 162. Weil Bildmedien ermächtigt sind, die Sichtbarkeit von der anwesenden physikalischen Substanz einer Sache zu trennen, lassen sich in ihnen Wirklichkeiten darstellen, die physikalisch unmöglich sind: „Genau dies, das Denken- und das Wahrnehmen-Können von physikalischen Unmöglichkeiten ist nur mit Medien möglich; sie sind das einzige Physikentmachtungsmittel des Menschen.“
14 Antke Engel, Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse: http://eipcp.net/transversal/0811/engel/de vom 4.11.2017.
15 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Transzendentale Analytik § 24.
16 Ich variiere ein Argument von Lambert Wiesing in: *Virtuelle Realität: die Angleichung des Bildes an die Imagination.* In: Artifizielle Präsenz. A.a.O., Fußnote 13, S. 112.
17 Vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Fußnote 15.
18 Wiesing, *Virtuelle Realität*. A.a.O., Fußnote 16, S. 117.
19 Platon, *Das Trinkgelage*. A.a.O., Fußnote 1.

drei Bewegungen: Das Begehren will partizipieren, es will zeugen, und es will erkennen. Diese Bewegungen ziehen alle von Innen nach Außen.

Die *erste Bewegung* des Begehrens ist ein Zuteilwerden, ein Anteilnehmen am Schönen, am Guten, am Erkennen; selber Teil werden und teilhaben am Schönen. Wird man Teil des Guten, ist man glücklich. Ein jeder teilt sich mit vielen anderen das Gute.

Die *zweite Bewegung* ist der „Drang, das Gute für immer zu eigen zu haben" (206a). Nicht mehr ein Zuteilwerden des Schönen genügt dem Begehren, nunmehr soll das Gute angeeignet werden, und die Tätigkeit des Sich-Zu-Eigen-Machens ist das Zeugen. Der Einzelne „geht umher und sucht das Schöne, in dem er zeugen könnte" (209b). Der Liebesdrang als ein Zeugen richtet sich auf Leib und Seele. Nicht die Liebe *zum* Schönen bestimmt das Begehren, sondern der Drang, *im* Schönen zu zeugen, hervorzubringen (siehe 206e). Es hat den Anschein, als ob es keine distanzierten Objekte mehr gibt, zu denen hin man begehrt, die schön sind und an denen man Anteil haben will. Sondern inmitten des Schönen selber, inmitten dessen, was das Schöne *ist,* wird das eigene Schöne hervorgebracht. Damit die eigene Unsterblichkeit.

Die *dritte Bewegung* ist ein einziges Schauen des Schönen, pure Sublimation. Das Schöne erscheint als „es selbst an sich selbst mit sich selbst, von *einer* Art ewig seiend" (211b).

Von dieser späten Stelle im *Symposion* aus hat man den Eindruck, dass die von Sokrates geführte Entmystifizierung von Eros als nicht-göttlich, ermangelnd, nur eine Vorstudie war, von der aus sich das tatsächliche Wesen des Begehrens erst aufbauen ließ. Nun gibt es ein Zutun, ein Wirken der erotischen Kraft, das sich in drei verschiedenen Formen artikuliert, im Teilnehmen, Zeugen, Erkennen. Diese Bilder vermitteln zwischen dem Einzelnen und den gesellschaftlichen Kräften, zwischen den Leidenschaften des Individuums und dem Sozialen und Idealen der Gesellschaft.

CINÉ DÉSIR

Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen Bilder, die wir selber im technischen Außen erschaffen haben, die also auf etwas außerhalb ihrer als ihre Voraussetzung verweisen. Das bewegte innere Bild transformiert in ein technisches Bewegungsbild. Als dieses aus einem mechanisch-apparativen Komplex in die Gesellschaft eintritt, begegnet es sogleich einem Begehren, welches diese Bilder in Bewegung wiedererkennt, sie erinnert, identifiziert, anerkennt. Als zweite Bilder beginnen nun auch sie, gleichermaßen zwischen den Leidenschaften der Individuen und der Gesellschaft zu vermitteln. Wenn die inneren bewegten Bilder nach Außen drängen, so die technischen Bewegungsbilder nach Innen.

Die im Außen der Gesellschaft zirkulierenden Bilder der Kinoindustrie bieten sich den inneren Bildern als ihre Objekte an. Dergestalt, dass sie sich auf die inneren Bilder projizieren. Das Kino schafft eine andere Welt, nicht die des Gegebenen, des einfachen Wirklichen, sondern eine Welt, die sich unserem Begehren angleicht. *Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde, qui s'accorde à nos désirs.*[20]

Eros, das ist die pure Tatsache des Kinos. Das Nichtvorhandene und Nichtgegenwärtige ist in ihm auf eine Weise vorhanden und gegenwärtig, dass es nur für uns sich zeigt, und nur für den Augenblick des Schauens uns seine Präsenz anbietet. Die Apparate, der Raum, sie haben eine andere Gestalt, sie sind nicht selber schön, sie ermöglichen das Schöne. Doch sie lassen es nicht besitzen. Die Bilder im Kino sind ohne Verfügbarkeit für uns. Sie entziehen sich zugleich mit ihrer Anwesenheit. Somit ist das Begehren im Kino selber ein unendliches, da sich die Objekte, die Bilder, die Bewegungsbilder in einer Latenz halten zwischen Verfügung und Unverfügbarkeit.

Der Kinematograph verkörpert ein Begehren, ist das Begehren. Nicht länger sitzt ein allmächtiger Gott im Apparat und beglückt uns, sondern wir selber verwandeln uns im Kino, wir werden Suchende und Findende des ästhetischen, ethischen, epistemischen Schönen. Das, was das Kino als Eros bewegt, überträgt es auf sein Publikum. Dieses nimmt Teil an der Welt, zeugt neue Wirklichkeiten, es ist reines Schauen.

Für das Publikum erschafft das Kino zum einen eine bemerkenswerte Teilnahme an der sozialen Wirklichkeit, an einer aufgezeichneten Außenwelt, die der Isolation des Individuums in der Industriegesellschaft Begegnungen mit anderen Menschen, Ländern, Kulturen anbietet, sie teilnehmen lässt an politischen Veränderungen, Konflikten, Erneuerungen. Zugleich ermöglicht es die Anteilnahme an einer fiktionalen Wirklichkeit, die verschiedenartigen Begehren zu genügen versteht, deren in Erzählungen geformten Objekte in ihrem Glanz, ihrer Schönheit, ihrer Repräsentationskraft zugleich das Gute und das Böse verkörpern, jedoch stets dem Publikum die Gewissheit vermitteln, an einer besseren, vollkommeneren, da unberührbaren Welt, Welt purer Formen, Anteil zu haben. Zum anderen besitzt das Kino ab der Frühzeit daimonische Kräfte, erzeugt eine neue Physik, die der uns bestimmenden entsagt. Fantastische Bewegungen und Lebensformen werden möglich, all jene Geister und Monster, die wir bisher in unserer Einbildungskraft gefangen hielten, werden befreit. Nun existieren sie vor uns, auf den Leinwänden, und wir verfallen ihnen erneut. Der „größte Triumph über irdische Bedingungen, die Trennung von Form und Materie" (Aristoteles) gelingt in den Studios der Kinoindustrie. Das Begehren nach Gegen- oder Ersatzwirklichkeiten findet sich früh in der Ausdifferenzierung der Genres und in zunehmender Spezialisierung der Effekte, der Animationstechniken und der Postproduktion. *Im Schönen der Fiktionen* entstehen Bildwelten, die uns mit den zunehmend verhärteten, abstrakten gesellschaftlichen Verhältnissen versöhnen. Zudem lernen die Frauen, vielleicht auch viele andere, im Kino den reinen Blick, die „Liebe zur Wahrnehmung" (Schlüpmann).

Mit Anbeginn der Bewegtbilder im Kino wird die Beziehung zu ihnen ein essentieller Moment im Begehren des modernen Menschen. Diese Beziehung ändert sich im Gefolge neuer Bilder. Von einer entspannten, genießenden Wahrnehmung im Kinoraum, die sich an die hellen wie dunklen Qualitäten der Vorbilder wendet, stets um die Warenförmigkeit der Bildobjekte wissend, werden das Fernsehen und seine, von elektromagnetischen Strömen aus konditionierten, instabilen, seriellen Bilder Abstand nehmen, es provoziert eine Erregung der Wahrnehmung und also des Begehrens, die aus der permanenten Aktualisierung des Gezeigten folgt. Das Teilnehmen am Weltgeschehen wird zu einer Bindungskraft für die Zuschauer, der von den „Sendern" ausgestrahlte Schein erzeugt artifizielle Nähe bei gleichbleibender, unüberwindbarer Ferne der Geschehnisse. Hier treten die gemachten, fremden Bilder in eine promiske Beziehung zu den eigenen Bildern des Publikums.

Videospiele und Computerspiele erschaffen wiederum eigene Welten, in denen nunmehr der Einzelne selber den Ablauf bestimmt und vor allem „zeugt", selber schießt, baut, plant, entdeckt und erzählt. Und die sozialen Netze verkörpern einen Daimon, einen verführerischen Mittler, der, listig und neugierig, stets neue Wege findet, um nicht nur junge Menschen aus ihren Alltagsaporien herauszuführen.

DER TRIEB ALS BILDER-PRODUZIERENDES THEATER

Ausgangspunkt für Freud ist die Wirklichkeit der organischen Triebe, die Triebwirklichkeit als sexuelle. Sie bildet eine *erste Innenwirklichkeit* aus. In dieser erzeugen somatische Bewegungen Spannungen, die befriedigt sein wollen. Der Trieb ist für Freud eine bilderproduzierende Instanz: „(Z)wischen Seelischem und Somatischem" verortet, wird der Trieb als ein „psychischer Repräsentant" eingeführt, ist also stets auf der Seite des „Seelenapparates", einer „Innenwelt", die eine eigene „psychologische Erscheinungswelt" ausbildet, also innere Bilder produziert (212–214)[21]. Das Begehren formt sich als *psychische Kraft*, als *Wunsch* (nach Befriedigung), als eine *zweite Innenwirklichkeit*. Die inneren Bilder, das sind Erinnerungsbilder, Wunschbilder, Phantasiebilder, jedenfalls Imaginationen, ausgelöst durch in der Zeit oftmals lange zurückliegende Szenen. Und als solche *bewegten Bilder* werden sie auf auserwählte Objekte projiziert, *Objekte des Begehrens* in einer Außenwirklichkeit.

Freud geht von der Befriedigung eines ersten Bedürfnisses in der Vergangenheit aus. Empfindet das Individuum dieses Bedürfnis erneut – wenn das Drängen der Triebwirklichkeit sich wiederholt einstellt –, wird die Erinnerung an die erste Befriedigung lebendig. Nun formt sich aus dem Bedürfnis ein Begehren, das sich der Vergangenheit zuwendet bzw. aus dieser heraustritt. Es ist, gemäß dem Mythos des Aristophanes, ein Begehren nach dem Abwesenden, dem Nicht-Gegenwärtigen, dem entschwundenen Stern. Und dieses Begehren wird unendlich sein, keine weitere Befriedigung ist möglich, die Objekte wechseln, nichts kann die affektive Investition beruhigen. Die realen Objekte des Genusses sind niemals deckungsgleich mit dem Objekt des Begehrens.

Exemplarisch gelten die Traumbilder als jener Ort, an welchem das Begehren seinen Ausdruck findet, sich seine Bilder erschafft. Das Begehren ist eine Kraft, die aus der im Traum aktualisierten Erinnerung sich formt. Es ist eine lange und weit ausholende Bewegung in die Vergangenheit, die das reale Geschehen umschreibt, es nach eigenen Logiken inszeniert. Aber auch an den anderen Orten der Imagination formt sich das Begehren aus. Als Wunschbilder sind diese Bilder Reize, die nach Außen drängen, jedoch ist in diesem Drängen zugleich ein Veränderungswille zu beobachten. In ihrer Projektion verändern sie den Gegenstand, zu dem hin sie projiziert werden, gestalten ihn um, machen aus ihm allererst ein begehrenswertes Objekt. „Das Triebobjekt", schreibt Freud, „ist das variabelste am Triebe, nicht ursprünglich mit ihm verknüpft, beliebig oft wechselbar" (215). Das Begehren vermittelt zwischen der trieb-biologischen Wirklichkeit, dem Lustprinzip als der psychischen Wirklichkeit und der sozialen Wirklichkeit.

Das Lustprinzip schafft Triebbefriedigung über die Erfindung und die Intervention von Objekten: Wunschobjekte, Bildobjekte, Objekte des Begehrens, die direkt aus der psychischen Realität hervorgehen und ihre Korrespondenz, ihre Entsprechung in der sozialen Wirklichkeit suchen und haben. Das Begehren vermittelt die Triebkräfte über Bilder, über Bildobjekte an eine gesellschaftliche Wirklichkeit.

Wünsche artikulieren sich in Techniken, zunächst in den inner-körperlichen Repräsentations- und Ausdruckstechniken des Begehrens, dann in von apparativen Techniken erzeugten Repräsentationen, Bildobjekten. Und vielleicht binden sich die Wünsche auch an die technischen Objekte selber, die man besitzen und stets an seiner Seite haben kann und über die die Welt ein wenig verfügbar wird, etwa mit Hilfe von Smartphones.

Freud hat in einem kleinen Text zum Phänomen der „Verneinung" über das *Urteilen* nachgedacht, es gehe

20 Dieser von Jean-Luc Godard am Anfangs seines Filmes „Le Mépris" (Frankreich 1962) eingesprochene Satz – *Das Kino ersetzt unsere Wahrnehmung durch eine Welt, die mit unserem Begehren übereinstimmt* – ist selber eine Projektion auf eine Gründungsfigur der modernen Filmkritik, André Bazin. Vgl.: Jean-Christophe Blum, Le Mépris, „Métafilm de cinéfils": Jean-Luc Godard et la contrainte de la citation, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue1/17_Blum.pdf vom 4.11.2017.

21 Hier und im Folgenden: Sigmund Freud, Triebe und Triebschicksale (1915). In: GW X. Frankfurt am Main 1999, S. 210–232.

nämlich im Akt des Urteilens auch um eine Art *Realitätsprüfung*, „darum, ob etwas im Ich als Vorstellung Vorhandenes auch in der Wahrnehmung (Realität) wiedergefunden werden kann. Es ist, wie man sieht, wieder eine Frage des *Außen und Innen*. Das Nichtreale, bloß Vorgestellte, Subjektive, ist nur innen; das andere, Reale, auch im *Draußen* vorhanden.“ [22] Ein bemerkenswerter Gedanke, dem Freud sogleich hinzufügt, „dass alle unsere Vorstellungen von Wahrnehmungen stammen, Wiederholung derselben sind. (…) der Gegensatz zwischen Subjektivem und Objektivem besteht nicht von Anfang an. Er stellt sich erst dadurch her, dass das Denken die Fähigkeit besitzt, etwas einmal Wahrgenommenes durch Reproduktion in der Vorstellung wieder gegenwärtig zu machen, während das Objekt draußen nicht mehr vorhanden zu sein braucht.“ Subjektive, innere Bilder werden von Dingen der Außenwelt geformt, stehen mit diesen in Kontakt, zwischen beiden gibt es zunächst keine eindeutige Abgrenzung. Noch einmal Freud: „Ursprünglich ist also schon die Existenz der Vorstellung eine Bürgschaft für die Realität des Vorgestellten“. Anders gesagt, die Realitätsprüfung wird nicht versuchen, „ein dem Vorgestellten entsprechendes Objekt in der realen Wahrnehmung zu finden, sondern es *wiederzufinden*, sich zu überzeugen, dass es noch vorhanden ist“.

Mit dem Kino als einer Reproduktions-, also Wiederholungstechnik werden Bilder herstellt, die große Ähnlichkeit zu den inneren Bildern haben, mit ihnen eine phantasmatische Allianz bilden. In welcher Korrespondenz bewegen sich diese zweiten Bilder zu den inneren Bildern, den Repräsentationen der Triebwirklichkeit? Gibt es eine Art sympathetisches oder eher ein agonales Verhältnis zwischen beiden? Lassen sich die Objekte der filmischen Bilder in der Wirklichkeit der ersten wiederfinden? Sind sie materialisierte Vorstellungsbilder? Und wird die von Freud reklamierte Realitätsprüfung mit den technischen Bildern nicht eher zu einer *Surrealitätsprüfung* unserer technischen Welt? Schafft sich die Gesellschaft mit einer technischen Imagination nicht auch eine eigene Triebwirklichkeit in ihren Medienwelten? Lassen sich Objekte aus generativen Techniken auch in der Außenwelt wiederfinden?

… DAS BEGEHREN, WAS DIE ANDEREN BEGEHREN.

Eine gängige Auffassung spricht von einem, Leidenschaft erzeugenden *Anderen*, dem das Individuum erliegt. Das Begehren „lässt sich letztlich immer als einfache Gerade darstellen, die Subjekt und Objekt miteinander verbindet“.[23] Vom Leidenschaft empfindenden Subjekt wiederum wird vorausgesetzt, dass es sein Begehren als spontan und originell erfährt: niemand anderer vermag so zu begehren.

Jedoch haben wir gesehen, dass das Objekt des Begehrens stets mitgeformt wird von den Bildern einer Innenwelt des Subjekts. Das Objekt existiert eigentlich nie als ein solches, sondern ist immer schon ein vom Begehren projiziertes Objekt. Jenes Begehren, das sein Objekt verklärt und von der eigenen Autonomie, Originalität und Spontaneität überzeugt ist, ist niemals alleine. Hinter dem Individuum steckt eine neue Form von Kopie. Denn der Begehrende *reproduziert* stets das Begehren eines Anderen, eines Mittlers, eines Mediums, eines Rivalen.

René Girard hat mit seiner Theorie des triangulären Begehrens beharrlich auf die Nachahmung verwiesen, die in vielen Manifestationen des Begehrens steckt. „Die Hinwendung zum Objekt ist im Grunde Hinwendung zum Mittler.“ Die „externe Vermittlung“ ist jene einer fernen Autorität, die Distanz von Subjekt und Mittler ist unüberwindbar, jedoch ist das Subjekt bereit, seinem Vorbild zu folgen, es nachzuahmen. Mit der „internen Vermittlung“ hingegen ist die Distanz so gering, dass der Mittler zu einem Kräftepol wird, der direkt am Leben des Begehrenden Teil nimmt. Dieser beginnt ein Objekt zu begehren, „wenn er davon überzeugt ist, dass dieses Objekt bereits von einem Dritten, der ein gewisses Ansehen genießt, begehrt wird. In dieser Konstellation ist der Mittler ein Rivale, den eifersüchtig zu verachten sich das Subjekt vornimmt, es produziert eine „Eitelkeit“, die vorgibt, ein echtes Empfinden für das Objekt zu haben, obwohl der Drang ein anderer ist, nämlich nur „das zu begehren, was die Anderen begehren, mit anderen Worten: ihr Begehren nachzuahmen“.

Girards Gegenstand sind Romanciers, Cervantes, Stendhal, Flaubert, Proust – und ihre Helden. Er unterscheidet eine romantische von einer romanesken Literatur, nur letztere ist darauf bedacht, die Präsenz des Mittlers aufzudecken. Und er bietet auch eine kleine soziologische Erklärung für das Phänomen der romantischen, neidvollen Liebe, die die Nachahmung verdrängt. Jene „modernen Empfindungen“ – Neid, Eifersucht, Hass – haben deshalb so viel Macht in der Gegenwart, „weil die *interne* Vermittlung in einer Welt obsiegt, in der die Unterschiede zwischen den Menschen sich allmählich verwischen“.

An dieser Stelle lassen sich nun auch die Massenmedien einführen, die in gewisser Weise Spezialistinnen der modernen Empfindungen sind: Kino, Fernsehen, Netzplattformen sind gleichfalls Mittler, Medien, die das Begehren vorbildhaft machen, es vorschreiben und zur Nachahmung auffordern. Hier hat Roland Barthes mit dem Begriff der Induktion Wesentliches festgehalten:

„Das geliebte Wesen wird begehrt, weil ein anderer oder andere dem Subjekt gezeigt haben, dass es begehrenswert ist: so spezifisch es auch sein mag, entzündet sich das liebende Verlangen doch durch Induktion. Diese „Gefühlsansteckung“, diese Induktion geht von den anderen, der Sprache, Büchern, Freunden aus: *keine Liebe ist originell*. (Die Massenkultur ist eine *Wunschvorzeigemaschine*: hier ist das, was Sie interessieren wird, sagt sie, so als ob sie erriete, dass die Menschen unfähig sind, von allein darauf zu kommen, wen sie begehren).“[24]

DIGITALE BILDOBJEKTE

Digitale Bildobjekte sind Bilder, zugleich sind sie vieles andere.[25] Bilder im digitalen Regime sind als Objekte im Gebrauch, bevor sie als Bilder gesehen werden. Sie sind deswegen eher Objekte als Bilder, da sich ihr ontologischer Status verändert hat. Nicht mehr zeigt sich unserer Wahrnehmung *ein* Bild als totale Erscheinung eines Ausschnittes der Wirklichkeit, sondern die Bilder sind zunächst eine Menge an Daten, an Messwerten, die zu ihrer Verarbeitung, Veränderung in vielerlei Hinsicht auffordern. Datenbilder also, die analysiert, umcodiert, verschoben werden wollen. Zum anderen treten diese Neuen Bilder selten alleine auf. Sie sind Teil komplexer Dispositive, Gefüge, werden begleitet und begleiten selber andere technische Systeme, Zeichensysteme (graphische, textuelle, soundbasierte). Somit werden sie nicht mehr exklusiv wahrgenommen, sondern immer im Kollektiv. Stets muss das Bild sich abstimmen mit anderen Bildern oder Elementen, oder auch gegenarbeiten. Auf jeden Fall ist es Teil eines *kollektiven Aussagegefüges*, das sich unserem Gebrauch aufdrängt.

Dass nunmehr von Bildobjekten die Rede ist, ist auch für eine Theorie des Begehrens relevant, fallen doch damit zwei ihrer wichtigsten Bezugsmomente ineinander, das Bild und das Objekt. Zuvor war das Bild des Begehrens darauf angewiesen, in der Außenwelt anzukommen. Das Bild existierte zumeist vor jeder Korrespondenz mit einem realen Objekt, und oftmals scheiterte das Begehren gerade an dem Riss zwischen Bild und Objekt, einer uneinholbaren Differenz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Objekte blieben austauschbar, nicht aber die Bilder, die als Muster genaue Vorgaben machten, die, da sie nicht aus dem wirklichen Leben, sondern dem Wunschleben hervorgingen, „ideale“ blieben. Bildobjekte aber sind Phänomene, die aus sich heraus künstliche sind, die den anfänglichen Realkontakt „überwunden“ haben zugunsten ihrer generativen Prozesshaftigkeit. Computerspiele sind vermutlich jene Alltagsmedien, die die digitalen Bildobjekte in dieser ihrer Artifizialität am wirksamsten zur Geltung bringen. In den homogenen Spielräumen existiert kein Außen mehr, nur die Verschränkung der Einbildungskraft der Programmierer mit derjenigen der Spieler. An die Stelle gesellschaftlicher Triebkräfte treten jene der Systemarchitektur der Rechner, das Begehren wird eigentümlich resonanzlos.

Insofern sich Bild und Objekt vereinen, das gleiche werden, die Erscheinung als Konstruktion auftritt, wird auch das Begehren ein anderes. Während das Objekthafte am Bild (seine Daten) dessen Mutationen vorantreibt, wird das Bildhafte am Objekt dieses als in seinen Veränderungen gleichbleibendes (also als *Bild*) bestätigen. Zum einen kommt das Digital-Konstruktive am Bild dem Begehren in seiner Offenheit, seinen Entwürfen, seiner Unendlichkeit entgegen. Zum anderen treten in diversen Mikrointervallen Wunscherfüllungen ein, die aber keine Summe mehr ergeben, sondern der Fragmentierung der Existenz eine Entsprechung in der Ökonomie des Begehrens geben. Changierende Objekte – ob in digitalen Welten oder auf Dating-Plattformen – entgrenzen jede Eigentums- wie Aneignungsvision.

In Simulationen, etwa auf der Basis von graphischen Animationen, wendet sich das Begehren von einer Angleichung der digitalen Artefakte an die Imagination hin zu einem Spiel, einem Test, einem Experiment mit Bildobjekten, die eine alternative Welt bewohnen.[26] Vergleichbar dem Gedankenexperiment werden in wissenschaftlich-technischen wie in spielerischen Simulationen Verhaltensweisen in sogenannten virtuellen Realitäten konstruiert, geprobt, evaluiert. Man probiert etwas aus, aber nicht in der Erfahrungswelt, sondern im Imaginären der Rechner. Naturwissenschaft ohne Naturbeobachtung.[27]

NETZE. ANTI-ÖDIPALES BEGEHREN

Von Gilles Deleuze gibt es inmitten seines Lobs des *désir* zugleich eine Kritik des Bildes.[28] „Ein Bild, das ist ein Territorium. Es ist eine Operation der Subjektivierung, der Interpretation und der Territorialisierung als solche. (…) Die Bevorzugung und Bewerbung des Bildes ist eine gewisse

22 Hier und im Folgenden: Sigmund Freud, *Die Verneinung* (1925). In: GW XIV. Frankfurt am Main 1999, S. 11–15.
23 Siehe für dieses Kapitel: René Girard, *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität.* Wien, Münster 2012, S. 11–25.
24 Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main 1984, S. 149f. Jacques Lacans oftmals getroffene Feststellung, dass „das Begehren des Menschen das Begehren des Anderen ist“, ebenso wie die an Hegel orientierte Analyse Judith Butlers einer Logik der Triangulation im „Verlangen nach Anerkennung“ sind weitere wichtige Positionen in dieser Konstellation.
25 Der Begriff „Bildobjekt“ wird von Edmund Husserl eingeführt, siehe Lambert Wiesing, *Die Hauptströmungen der gegenwärtigen Philosophie des Bildes*. In: Artifizielle Präsenz. Frankfurt am Main 2005, S. 30.
26 Hierzu der Werbeslogan für den Verkauf von Spike Art Magazine, #53 Autumn 2017: https://www.spikeartmagazine.com/en/issue/53-autumn-2017, 22.10.2017: „The Real doesn´t exist in a vacuum but is shaped by desire and ideology, fiction and art. Its borders are indistinct, its appeal dubious, its essence elusive. Maybe we live in a simulation. When's the last time you experienced a glitch? Sometimes another reality intrudes into the one we thought we knew and changes us forever. This issue of Spike looks at the real as a fault-line of art and a utopian horizon of its agency. Welcome to the oasis oft he real!“.
27 Siehe Wiesing, *Virtuelle Realität*. A.a.O., Fußnote 16, S. 123.
28 Siehe, auch für alle folgenden Zitate dieses Kapitels: Gilles Deleuze/Félix Guattari, Entretien sur l'Anti-Oedipe avec Raymond Bellour. A.a.O., Fußnote 5, S. 198–239.

Weise des Kapitalismus, die sexuellen Objekte zu entkräften, zu entmachten, sie von ihren realen Verbindungen abzuschneiden." So werden im gesellschaftlichen Zugriff auf bewegte Bilder repräsentationspflichtige Territorien ausgebildet, die Identitäten versprechen, geschlossenen, autoritären Erzählungen folgen, fiktionale Entitäten zur Kompensation anbieten. Eine „Kulturindustrie" verpflichtet diese Bilder einer Massenkultur, ihre codierten Objekte zur „Extension", zu ihrer Ausdehnung und Besetzung vieler Bereiche des Lebens, wo sie von Außen den vielen Leerstellen der Existenzen eine Orientierungsfläche bieten, sie von ihrer Widerständigkeit jedoch abtrennen. Das Begehren scheint vorausbestimmt, vorfabriziert, entfremdet.

Diese Kritik kennt jedoch gleichfalls das „Geheimnis des Begehrens". Dieses setzt voraus, dass eine jede „Macht eine Affektion des Begehrens ist". Das Begehren geht aller Macht voraus: Primat des Begehrens. Vor aller repressiven, ideologischen, disziplinären oder normalisierenden Zurichtung der Bilder sind diese Teil von „Wunschgefügen". Das Begehren ist niemals eine „natürliche" oder „spontane" Bestimmung. Im jeweiligen Gefüge – „(v)öllig verrückte, aber historisch stets zuweisbare Gefüge" – zirkuliert das Begehren zwischen den sozialen Tatsachen, den Körpern, den Territorien, ihren De- und Reterritorialisierungen. Auch die Wunschbilder der Kinoindustrie, der Fernsehindustrie, der elektronischen Unterhaltungsindustrie, der Netzwerke zirkulieren und formen Beziehungen zu den heterogenen Elementen einer Kultur.

Neue Bewegtbilder, die digitalen Bildobjekte aus dem Medien-Gefüge der Smartphones, der Server und Online Plattformen, sind *per definitionem* Fließobjekte. Mannigfache Ausformungen haben sie seit Anbeginn dieses Wunschgefüges erfahren, und so wie ein jedes Gefüge in sich stets konträre Elemente enthält, so auch jenes der neuen Bilder: Sweded Videos, Instagram-Videos, Meme-Videos demonstrieren Unentschiedenheit, Ambivalenz und große Variabilität im Umgang mit ihren Inhalten. Hergestellt im Bewusstsein ihrer beliebigen Produktion, Vervielfältigung und Transformierbarkeit, ohne proprietäre Logik, ist ihre Existenz eine des Zirkulierens, des nicht-kontrollierbaren Fließens, von einem Smartphone zum nächsten, von einer Netzplattform zur nächsten. Sie *fliehen*, und in diesen Bewegungen destabilisieren sich ihre Motive wie auch die Identitäten ihrer Produzenten, der Sender, der Empfänger. Wollen wir sie „organlose Körper" nennen? Sie widersetzen sich aller Organisation, aller Formatierung, jeder normativen Setzung, oder anders: sie dulden alle Zugriffe der Machtdispositive der Industrie, der Politik, und doch entfliehen sie jeglicher exklusiven Aneignung und Besetzung. Sie bleiben instabil, entziehen sich, bilden neue Formen aus. Sie sind „diesheitige" Bilder, da sie diesseits der Apparate in der Welt bleiben, sich von jenseitigen autokratischen Zuschreibungen fernhalten. Daher sind diese neuen Bilder Ausdruck eines Begehrens ohne Mangel, eines „produktiven Begehrens". Sie werden zwar unentwegt in Reterritorialisierungskämpfen verstrickt (etwa in den Facebook-Accounts politischer Parteien), bilden jedoch schnell in deterritorialen Fluchtlinien neue Kräfteverhältnisse aus (exemplarisch: Meme mit beliebig changierenden politischen Inhalten).

Das Internet, als gigantische Wunschmaschine der Gegenwart, ist ein nicht arretierbarer, hypermedialer Strom, an den man sich jederzeit und von vielen Orten aus anschließen kann. Mit dem Netz und den Neuen Medien erleben und erfahren wir ein Gefüge des Begehrens, das neue Verhältnisse zum Eigentum, zum sozialen Körper, zur Sexualität und Geschlechterfrage und eben auch zur Produktion und Wahrnehmung und Aneignung von Bewegtbildern, Musik und Kunst einbringt. Wenn das sogenannte *Anthropozän* in der Gegenwart allumfassende Wirklichkeit geworden ist, dann auch, weil es von einem polymorphen Begehren aus äußerst heterogenen Elementen gebildet wird.

AKTE DES BEGEHRENS

Während der sexuelle Akt seine – konkrete und variable – Objektbeziehung durch die Funktion schneller Befriedigung reguliert, wird das singuläre Liebesobjekt in zahllosen Deutungsakten und in Verbindung mit kulturellen Wertesystemen sukzessive aufgelöst. Im Akt des Begehrens hingegen werden zunächst Bilder, Formen „eingebildet" und, stets vorläufig, experimentell, in Beziehung zu wechselnden Objekten gesetzt.

Die begehrten Dinge und Menschen werden mit den in Verwendung genommenen Einbildungskräften in oftmals komplexe Formenspiele überführt, die sich weder den physikalischen noch den symbolischen Ordnungen unterwerfen müssen. Das Begehren wird zu einem Resonanzraum, der die Triebkräfte im Individuum mit denjenigen der gesellschaftlichen Institutionen spielerisch-imaginär vermittelt. Diese daimonische Funktion als Mittler zwischen Allgemeinem und Besonderem unterscheidet es ganz wesentlich von anderen Empfindungen.

Das vom Begehren in Verwendung genommene Imaginäre verkörpert sich in Objekten, Techniken, Diskursen. Die zahllosen Bilder, Bewegungsbilder, Audiovisionen, bildgebenden Verfahren, die die Moderne zwischen dem Einzelnen und der Welt eingefügt hat und durch die wir uns zugleich auf das Außen und das Innen in wechselnden Szenarien und Narrationen zu beziehen vermögen, sind stets auch Ausdruck von Gefügen des Begehrens.

„Aus all dem geht hervor, dass wir nichts erstreben, wollen, verlangen oder begehren, weil wir es für gut halten, sondern dass wir umgekehrt darum etwas für gut halten, weil wir es erstreben, wollen, verlangen oder begehren."[29]

29 Vgl. Benedictus de Spinoza, Die Ethik. Ethik nach der geometrischen Methode dargestellt. Lateinisch/Deutsch, Übersetzer Jakob Stern (1888), von Irmgard Rauthe-Welsch durchgehend revidierte Übersetzung. Stuttgart 1977 (Orig. 1678), IIIp9s, S. 277.

THE MOVING IMAGE OF DESIRE

ESSAY BY MARC RIES

PROLOGUE

Desire. Begehren. Désir. Speaking these words creates a specific thought pattern that invariably leads us back to the language that we use. It seems as if the different languages claim a certain jurisdiction over the word, such that it does not in the first place denote a state or act that refers to an external reality; instead, it reveals within itself an internal linguistic or psychic relationship of legitimacy. The word escapes from the inner world, without completely forsaking it. Desire is an expression of an imaginary self-empowerment.

Hearing these words creates a certain sense of unease. They may be associated with erotic and sexual notions in the form of internal perceptual images, although in the next moment the mind may also entertain a host of other applications—"in terms of either money-making, love of gymnastics, or philosophy,"[1] for example—in which desire is likewise the driver. We are also quick to adapt the word, rendering it as need, wish, love, yearning, etc. But these terms are not interchangeable: they imply different kinds of feeling. There is always a certain difference in the intrinsic value of the word.

Certainly, desire issues forth from an inner world, but this outpouring is impossible without prior exchange with the outside world. What is its mission and its objective? It rather seems as if language has fashioned a word here that represents a characteristic, an authentic expression of our inner life, but without indicating anything more than the mere existence of this trait. The concept has no clear origin—unlike lust, for example, which can be derived from our instinctual reality—nor does it have an identifiable reference, as its objects generally remain undefined. It seems to belong to an in-between region that is beholden, in equal measure, to a representation of driving forces and symbolic acts, and the immanence of our expressive powers.

Prior to any interpretation of what desire might now be, three attributes can be identified that are directly associated with it and may offer access to it conceptually: image, movement, and object. *Moving images and their objects*. Imagination is a prerequisite for any visual representation—imagination, which brings forth images that are, however, themselves in motion and address themselves to those phenomena that they transform, occupy, and try to appropriate; objects that are created a second time by these images. In this process, desire becomes a force, a type of action that notionally mediates between the reality of the drives that motivate the individual and those that propel society.

The societal forces in history have developed such that a distinct *space of action* is formed between them and the drives of the individual, and desire steps forth to occupy this space, to be active through it, to create relationships. Understood in this way, desire is liminal, "in between", a relational and collective assemblage that installs itself between individual and social drives. It is an *additional* element in this intermediacy, something that supervenes, called up by the driving forces of the economy, of politics, culture, technology, and science. All these institutions are dependent on a desire that perceives and co-creates them. This essay will examine the singular relationship between desire and the technology of moving images. The individual reflections on desire are presented in little cameos, interspersed with transpositions of these ideas into visual technology.

BEGEHREN = DESIRE = DÉSIR?

"The word *désir* (often with a capital D: *Désir*) is rendered here and in what follows both as *Wunsch* [wish] and as *Verlangen* [need] depending on the situation and context."[2] This is one of the footnotes in the German edition of Gilles Deleuze and Félix Guattari's book *Kafka: Pour une littérature mineure*. It is surprising that, without further comment, the translator "shuns" the word *Begehren* as a German term corresponding to the French *désir*. What is perhaps even more surprising is that Sigmund Freud hardly uses the term *Begehren*;[3] for him, as elaborated in the *Interpretation of Dreams*, it is the *Wunsch* that denotes that phenomenon with which we may elucidate the source and purpose of dreams, as censored projects of the reality of individual drives. *Wish fulfilment*, according to Freud, is a part of the

1 ***Plato's "Symposium"*, trans. Seth Bernardete (Chicago, 2001), p. 36 (205D).**
2 **Burkhart Kroeber, in Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka:* Für eine kleine Literatur (Frankfurt am Main, 1976), footnote, p. 8.**
3 **See, for example, "The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life" (1912), which includes the much-quoted sentence "Where such men love, they have no desire, and where they desire, they have no love" (*Wo sie lieben, begehren sie nicht, und wo sie begehren, können sie nicht lieben*). It is thus quickly apparent that here desire stands in "sensual" opposition to love as it relates to concupiscence. http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/19.**

repertoire of *dreamwork*. Freud's *Wunsch* is typically translated into English or French as "desire" or "désir" (and not with the "clear" equivalents for *Wunsch* that naturally occur in these languages, such as "wish" or "souhait").

The German word *Begehren* has relatively clear origins:

> The verb can be traced back to an adjective that has been preserved in Old German and Middle High German *ger* (avid, desirous). From this are derived the Old High German verb *gerōn* and the Middle High German *gern*, which gave rise to the prefixes *begern* and *begirn*. The words *Gier* and *gern* are also related to the adjective *ger*.[4]

In terms of its usage and its co-opted sense, the word, however, remains ambiguous. The ("archaic") meaning, "to wish to go or come to another place",[5] may create a little gap, some distance from *Gier* (greed) and *gern* (fain); it acknowledges a shift in location in *Begehren*, from inside to outside, in order to become active at this second place, to enable the new, to effectuate something other.

The Latin etymology of desire in turn offers a double clarification that is also surprising:

> The word is built on the negation of the Latin term *sidus* or *sideris* (its genitive form), which means constellation, heavenly body, star. Surprisingly, the meaning that we derive from the etymology changes completely depending on whether we latch on to *sidus* or *sideris*. For example, if we choose *sideris*, we come upon *desiderium*, which in Latin means at once "regret" and "desire"; *desidero* and *desiderata*, which mean desire in the sense of needing, regretting, rueing the loss of something; *desideratio*, which means desire, and *desideratus*, which implies that what one wants is lost or missing. In this respect, the etymology presents *desideratio*, *desiderium*, or *desiderata* as the nostalgia for a star, the regret for a heavenly body that is lost, the keenly felt absence of a celestial orb that has disappeared.
>
> If, on the other hand, we prefer to opt for *sidus* rather than *sideris*, the meaning is quite different. *Desidia* betokens idleness, apathy, repose, the action of retreating; *desideo* means staying seated, remaining, stopping somewhere, staying put without doing anything. *Desidiosus* is an idler, lacking an occupation, indolent, while *desido* refers to collapse, subsidence, debilitation. In other words, if we choose *desidere*, the infinitive form of *desideo* and *desido*, the etymology suggests that to desire is to cease to contemplate the firmament, to turn away from it and, in some sense, to forget it. Desire thus refers to the abandonment of the star, an interruption of the fascination that it once exerted on us. To desire means to be dis-awed. The problem, then, is knowing if the term "desire" is constructed on the basis of *desiderare* or *desidere*, which, surprisingly, renders two contradictory meanings. Was desire originally thought of as nostalgia or as de-fascination?[6]

In the first understanding of desire as an experience of absence, of a lack, a yearning for what is lost, the appearance of technical moving images on a screen or a display can be construed as a pleasurable postponement, a densification, a correspondence with this experience. We turn away from the heavens outside, from a world that has been emptied, towards the cinematic firmament or the interfaces of the new media that can show us virtually everything that we desire. Yet they only *show* it to us, admittedly in all its abundance, immediacy, colourfulness, while the things themselves remain abstracted, unattainable behind the screens. This ambiguity in the attraction of images, their substituting for a transfigured world, beyond images and beyond humanity, which increasingly loses itself and dissolves in the intrinsic fascination of images, is, however, subverted by the second understanding of desire/*désir*. With technical images, the refusal to serve an unattainable ideality, the shift away from constantly working on what is universal—the beautiful, the good, the true—establishes a relationship to the self and to the world in "being here", a relationship that may be a source of happiness. "Those who desire lower their gaze, renounce the Milky Way and the stunning view of the azure sky and root their wanting in the earth, in the things of life, in the details of the real, in pure immanence."[7] Renouncing the phantasm of the unattainable object, there are now intensities in the here and now that trigger a "desiring errancy", an "objectless flowing" (Deleuze and Guattari).

DESIRE AS PERCEPTION AND MOVEMENT

For Aristotle, the seat of desire was the "soul",[8] which together with the body formed the human being. Desire is one of the "attributes of the soul", (403a) and as such has a resonance in the body, because "in most cases soul neither acts nor is acted upon apart from the body: as, e.g., in anger, confidence, desire, and sensation in general." This is to understand desire as an *inner perception*, a perception of what happens in the soul, and then to lead it to a representative form and an action. Thinking is also part of the soul, and thus related to desire—it needs the "imagination", it is a form of imagination, an image from within that itself has a share in the body. (403a)

We see desire with desire: Since the soul has desire as one of its elements and desire is thus itself soul, we may perceive this desire within us with the soul, at the same time as actualizing it on the outside.

There are three key criteria distinguishing the animate and the inanimate: motion, perception, and incorporeality. (405b) The soul, and thus desire, is "the self-moving or [...] that which is capable of self-motion". (406a) Desire as a general affect is movement, the movement of a faculty or a power under a specific agency and for a specific purpose. However, it is not the soul itself that desires (just as it is also not the soul itself that feels anger or pity, that learns or thinks). Rather, man desires *with* the soul. "And this, too, not in the sense that the motion occurs in the soul, but in the sense that motion sometimes reaches to, sometimes starts from, the soul. Thus sensation originates in particular objects, while recollection, starting from the soul, is directed towards the movements or traces of movement in the sense-organs." (408b) By transmitting movement, the soul serves as a kind of medium to enable the different interior psychic acts, such as imagining, thinking, remembering, and even desiring.

For Aristotle, "matter is potentiality and form is actuality." (414a) The soul itself embodies this "actuality" in its parts, so that *sight* is the soul of the *eye* as an organ. "For the sense organ is in every case receptive of the sensible object without its matter."(424a) Applying this important definition to desire offers an insight into how this capacity relates to what is desired. We desire in our perceiving of forms, so that the perception can advance into ideas, imagination, and recollections, without there being a need for any material "effect". "And this is why the sensations and images remain in the sense-organs even when the sensible objects are withdrawn." (425b) In its incorporeality desire relates to bodies, it peels away their forms and begins to play with imagination and memory. It no longer needs the real bodies; within us we have access to a world, without any physics, that aligns with our desire.

In a highly acclaimed text from 1859—a short ontological reflection on photography, and especially stereography—Oliver Wendell-Holmes rolls out the same argument of the pure perception of forms, which only began for him with the discovery of technical reproducibility via photography.[9] The object to be recorded is projected with mathematical precision—as a pure formal value—onto the emulsion of photographic paper through the agency of its *phenomenal appearance* enabled by light. In long emphatic descriptions of the "frightful amount of detail" that photographs offer, the perfection of this new image is invoked as a negation of the material and a celebration of form: "Form is henceforth divorced from matter. In fact, matter as a visible object is of no great use any longer, except as the mould on which form is shaped. Give us a few negatives of a thing worth seeing, taken from different points of view, and that is all we want of it. Pull it down or burn it up, if you please." [10] For Wendell-Holmes, the transfer of form in the photographic image is regarded as a guarantee of its future autonomy. In the case of a photograph of a person, it is the *social body of the form* that will lead a second existence in the photographic image space. And photographic desire is also focused on this. Here, at the genesis of this first technical image, there arises a *second soul*, an internal space in which photographic perception stores things and people, as it were, only as their form, so that the play of imagination, and thus of desire, can now only act directly upon these image objects—in a way that is "fantastically nonphysical".[11]

Reflecting on the act of acoustic perception, Aristotle speaks of "actual hearing" (426a): "it is in the potentiality of hearing that there is actual sound and there is actual hearing." (426a) Equally, a photographic act and an act of desire could also be imagined here. It is in the potentiality of desiring—with the soul, the inner life of individual beings—that desire manifests in the exchange of forms of the desired object, and thus there is *actual desire*.

IMAGES ARE THE MODE IN WHICH DESIRE MOVES[12]

Every desire is combined with the powers of the imagination, the faculties of *inner perception*, with presentations, fantasies, dreams, even thought, thus creating imaginary image objects. This association of perception and imagination connects desire and visual awareness. The object of desire springs up between the object of perception and the object of the imagination. On the one hand, it possesses certain characteristics of perception, because the one who desires thinks he can see it, while, on the other, the image object has qualities of the imagination and fantasy, because the person is aware of its unreality, its wishfulness.[13] In this way, the desiring perception, or the perceiving desire, is a dissolving of the boundaries between otherwise separate faculties. Desire is a mingling of perception, presentation and imagination, fantasy, dream, and delirium. Unlike the power of fancy, which satisfies itself or offers the mind the unity of the manifold (Kant), desire wants to dispose of itself in an act, to have its "forms" become physical in the real world, to operate in the actual. And thus to become public.

How are we to conceive of the occupation of real objects in desire? Is desire embodied in the objects? In German (as in English) it is customary to regard the inner faculties as connected with the term "power" (*Kraft*). We speak of the power of fancy (*Einbildungskraft*), the power of imagination (*Vorstellungskraft*)—as though it were important to highlight the idiosyncratic, maverick force of the imaginative powers, setting this off against sensual perception, which is regarded as pure, passive reception. These powers proceed from within and help shape and form the external world, actually creating their own artefacts. Before there are real objects that are desired, an object is developed within, which must, for the time being, have no relationship to reality. Pure fancy.

Lambert Wiesing sees the evolution of the visual media as a targeted development, "as the constant improvement of the possibilities that the visible, imaginary image object can increasingly assume the qualities of the invisible, imaginary fantasy object." The assimilation of media objects to those of fantasy, of dreams—and thus an externalization of the internal power of images in media contexts—can be tested with some important contemporary technologies. *Animation* is the essence of the moving picture. On the basis of its structural precedence in the representation of movement through individual images, animation has created a magic in cartoon form to animate the inanimate in an artificial corporeal world independent of all physical laws, so that its wished-for objects are presented to the desires as an ideal projection surface. Now everything is possible. If desire merges with an assemblage of heterogeneous drives, those of society and the individual, the animated film seems to be an ideal place to replace the sense of reality with the sense of potentiality, to afford our conceptions of social order, its pressures and controls, a vanishing point in the irrational and probabilistic.

THE DAIMON OF DESIRE

One of the seminal texts on desire in our culture is Plato's *Symposium*.[14] In the midst of a drinking party, encomia are held in praise of Eros, viceregent of the "beautiful"—in antiquity, the beautiful was said to proceed from three realms: the sensual, the ethical, and the epistemic worlds. The sensually beautiful is related to the morally beautiful and to thought that is beautiful and true. It is notable that the figure of Eros undergoes modifications from speech to speech. Here are three extracts.

Aristophanes maps out a fantastical myth, that of the spherical creatures who, when they rebelled against the gods, were sliced in half by Zeus. This introduces the connection between desire and absence. Eros is "the craving and pursuit of that entirety" (192e–193a); he expresses a yearning for the image (the star) of a lost identity and wholeness.

In Agathon's speech, Eros changes us—he "takes his way and abode" in us (195e). An outside force operating within us, rather than an otherworldly god. Eros is calm, brave, creative, and wise, and he embodies the love of beauty; he transfers all this onto us, allowing us in turn to embody him. The image has now become more a part of us; its movement is our movement.

Together with another protagonist, Diotima, Socrates now sketches out a relational pact between Eros and Love. Eros becomes a process category, which conceptualizes the individual from the perspective of a relationship; I will only desire what is wanting—to me—i.e. desire is always for "what is not provided or present" (200e). Eros, as an experience of an inner-worldly absence, can himself be neither god nor man; he is neither beautiful nor clever, neither ugly nor ignorant. He is always in between, a process that cannot be completed. For Plato, desire is thus a "great spirit"—"interpreting and transporting human things to the gods and divine things to men" (202e). If we here render and replace the "gods" with the "societal", then desire configures a middle ground, a medium between the reality of individual drives and the driving forces in society. Eros, desire, operates between the individual and the general via three movements. Desire wants to participate, to beget, to have knowledge.

The *first movement* of desire is a sharing of a sympathy for the beautiful, for the good, for knowledge; oneself becoming part and gaining a portion of the beautiful. Becoming part of the good brings happiness. Such a person shares the good with many others.

The *second movement* is to "love the good to be one's own for ever" (206a). An apportionment of the beautiful no longer satisfies our desire. Now the good is to be acquired and the act of appropriation is procreation. The individual "goes about seeking the beautiful object whereon he may do his begetting" (209b). The urge to love as an act of procreation is directed towards body and soul. Desire is not defined by the love *of* the beautiful but by the urge to beget *in* the beautiful, to bring forth—"engendering and begetting upon the beautiful" (206e). It appears as though there are no longer any dissociated objects to be desired that are beautiful and which one would like to share in. Instead, the intrinsically beautiful is brought forth in the midst of the beautiful itself, in the midst of what *is* beautiful. This is the source of one's own immortality.

4 "begehren", *Wiktionary*, https://de.wiktionary.org/wiki/begehren, accessed 21 October 2017.
5 Ibid.
6 Jean-Marie Le Quintrec, "De l'étymologie du désir", *La Nostalgie d'une étoile* (blog), June 2, 2014, http://aphorismes-jean-marie-le-quintrec.over-blog.com/2014/06/de-l-etymologie-du-desir.html.
7 Ibid.
8 The following quotations are from Aristotle, *De Anima*, trans. R. D. Hicks (New York, 1931).
9 Oliver Wendell-Holmes, "The Stereoscope and the Stereograph", *The Atlantic Monthly* (June 1857).
10 Ibid.
11 Lambert Wiesing, "What Are Media?" in *Artifical Presence: Philosophical Studies in Image Theory*, trans. Nils F. Schott (Stanford, CA, 2010), p. 133. Because image media are empowered to separate the visibility from the present physical substance of a thing, they can display matters of fact that are physically impossible. "Precisely this, the ability to think and perceive physical impossibilities, is possible only with media; they are the only means humans have to disempower physics."
12 Antke Engel, "Queer/Assemblage: Desire as Crossing Multiple Power Relations," trans. Aileen Derieg, in "Inventions," *Transversal* 8 (2011).
13 This is a variation on an argument put forward by Lambert Wiesing in "Virtual Reality: The Assimilation of the Image to the Imagination", in *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*, trans. Nils F. Schott (Stanford, CA, 2009), pp. 87–101.
14 The following quotations are taken from *Plato in Twelve Volumes*, vol. 9, trans. Harold N. Fowler (Cambridge, MA, 1925).

The *third movement* is the sole contemplation of the beautiful: pure sublimation. The beautiful appears as "existing ever in singularity of form independent by itself" (211b).

Based on these passages, which come late in the *Symposium*, we have the impression that Socrates's demystification of Eros as a non-divine entity of lack was only a preliminary study, from which the very essence of desire could then be built. There is now an involvement, a function of the erotic power that expresses itself in three different forms, in sharing, procreating, knowing. These images mediate between the individual and social forces, between individual passions and the social and ideal in society.

CINÉ DÉSIR

The late nineteenth century saw the emergence of images that we created ourselves using external technical means. The animated internal image was transformed into a technical moving image. When this entered society from a mechanical-apparative complex, it immediately encountered a desire that recognized these images in motion, remembered, identified, and validated them. As second images they now also begin to mediate between individual passions and society. Just as the animated internal images push to the outside, so too do the technical moving images press toward the inside.

The movie industry images circulating externally in society offer themselves to the internal images as their objects, in such a way that they project themselves onto the internal images. The cinema creates another world, not that of the given, of simple reality, but rather a world that assimilates to our desire. *Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde, qui s´accorde à nos désirs*.[15]

Eros is the pure fact of cinema. What is unavailable and absent is available and present in it inasmuch as it appears exclusively for us and it presents itself only for the moment we are watching it. The apparatus and space have a different form; they are not beautiful in themselves, but they enable the beautiful. And they also do not allow the beautiful to be possessed. The images in the cinema are not made available to us. Though present, they are at the same time elusive, so that desire in the cinema is itself endless, since the objects, the images, the moving images persist in a latency between provision and unavailability.

The cinematograph embodies a desire. It is the desire. There is no longer an almighty god sitting in the machine and delighting us; instead, we ourselves metamorphose in the cinema. We become seekers and finders of aesthetic, ethical, epistemic beauty. What moves the cinema as Eros is relayed to the audience. It takes part in the world, it begets new realities, it is unalloyed looking.

For the audience, the cinema creates an exceptional participation in social reality, in a recorded external world, which offers the individual's isolation in our industrial society contact with other people, countries, and cultures, allowing it to be party to political changes, conflicts, and reformations. And at the same time to participate in a fictional reality that increasingly knows how to satisfy a wide range of desires, whose objects, fashioned in narratives, embody in their glamour, their beauty, and their power of representation both good and evil, yet invariably mediate to the audience the certainty of having a share in a better, more perfect, because untouchable world, a world of pure forms. On the other hand, from its early days the cinema has possessed daimonic powers; it creates a new physics that abnegates the physics that determines us. Fantastical movements and life forms become possible, all those ghosts and monsters that we previously held captive in our imagination are set free. Now they exist before our eyes, on screens, and we are enslaved to them all over again. The "greatest of human triumphs over earthly conditions, the divorce of form and substance" (Aristotle) happens in the studios of the movie industry. The desire for counter-realities or ersatz realities is found early on in the differentiation of genres and the increasing specialization of effects, animation techniques, and post-production. *The beauty of fictions* gives rise to pictorial worlds that reconcile us to our increasingly calcified, abstract social relations. Meanwhile women, and perhaps many others too, learn pure watching in the cinema, the "love of perception" (Schlüpmann).

With the advent of moving images in the cinema, the relationship to them becomes an essential moment in the desire of the modern human. This relationship shifts in the wake of new images. Television, with its unstable, serial images conditioned by electromagnetic currents, will distance itself from the relaxed, relishing perception of the cinema space, which is directed to the light and dark qualities of the archetypes and is constantly aware of the commodification of the image object; television provokes an excitement of perception, and thus of desire, which follows from the permanent updating of what is shown. Participation in world events becomes a force to bind the viewer, the illusion transmitted by the "broadcasters" generates artificial proximity, even as events remain at an unvarying, insurmountable distance. Here the fabricated, alien images enter into a promiscuous relationship with the audience's own images.

Video and computer games in turn create their own worlds, in which the players can now determine the course of events themselves and above all "procreate", shooting, building, planning, discovering, and narrating. And the social media embody a daimon, a seductive intermediary, who, astute and curious, invariably finds new ways to lead people, and not just the young, out of their quotidian aporia.

THE DRIVE AS IMAGE-PRODUCING THEATRE

Freud's starting point is the actuality of organic impulses, the reality of drives as sexual. This constitutes the *first internal reality*. In it somatic movements engender tensions that seek to be satisfied. For Freud the drive is an image-producing instance:[16] located "between the mental and the somatic", the drive is conceived of as a "psychical representative"—it is therefore always on the side of the "mental apparatus", of an "internal world" that creates its own "field of psychological phenomena", thus producing images within. (119–22) Desire develops as *psychic power*, as the *wish* (for satisfaction), as a *second internal reality*. The images within are memories, wishes, fantasies, the work of the imagination in any case, triggered by a scene that in many cases lies far in the past. And as *moving images*, they are projected onto selected objects, *objects of desire* in an external reality.

Freud proceeds from the satisfaction of an initial need in the past. If the individual feels this need again—when the prompting of the drive recurs—the memory of the first satisfaction comes to life and a desire now forms itself out of the need. This desire is turned to the past or emerges from it. According to the myth of Aristophanes, it is a desire for what is absent, for the unavailable, the vanished star. And this desire will be endless: no further satisfaction is possible, the objects change, nothing can assuage the affective investment. The real objects of pleasure are never coincident with the object of desire.

Typically, dream images are considered to be where desire expresses itself and paints its pictures. Desire is a force created from the memory that is refreshed in the dream. It is a long, sweeping movement into the past, which transcribes the real event and stages it according to its own logic. Desire is also shaped at the other locus of the imagination. As ideals, these images are stimuli that push toward the external world, although the will to change can also be observed in this urge. As projections, the images change the object onto which they are projected. They reshape it, turning it first of all into a desirable object. According to Freud, "the object [...] is what is most variable about an instinct and is not originally connected with it [...]. It may be changed any number of times." (122–23) Desire mediates between the biological instinctual reality, the pleasure principle as a psychical reality, and social reality.

The pleasure principle achieves the satisfaction of drives via the discovery and intervention of objects. *Wish objects, visual objects, objects of desire*, which emerge directly from the psychical reality and seek and have their correspondence, their counterpart in the social reality. Desire mediates our drives to a societal reality via images and visual objects.

Wishes are articulated in techniques, first of all in the internal somatic representational technique of desire, then in the representations created by apparative techniques. Wishes may also be bound to the technical objects themselves, which can be possessed, and through which the world is made accessible, for example with the help of smartphones.

In a short text on the phenomenon of "negation",[17] Freud reflects on *judgement*: the act of judging is also a kind of *reality-testing*, "of whether something which is in the ego as a presentation can be re-discovered in perception (reality) as well. It is, we see, once more a question of *external* and *internal*. What is unreal, merely a presentation and subjective, is only internal; what is real is also there *outside*." A striking idea, to which Freud immediately adds "that all presentations originate from perceptions and are repetitions of them. [...] The antithesis between subjective and objective does not exist from the first. It only comes into being from the fact that thinking possesses the capacity to bring before the mind once more something that has once been perceived, by reproducing it as a presentation without the external object having still to be there." Subjective, internal images are formed from things from the external world, from objects; they are in contact with them, and there is at first no clear distinction between the two. Freud once again: "Originally the mere existence of a presentation was a guarantee of the reality of what was presented." In other words, the reality-testing will attempt "not to *find* an object in real perception which corresponds to the one presented, but to *refind* such an object, to convince oneself that it is still there."

With the cinema as a technique of reproduction, and thus of repetition, images are produced that are extremely similar to our internal images and form a phantasmal alliance with them. In what manner of correspondence do these second images move relative to the internal images, the representations of the instinctual reality? Is there a kind of sympathetic relationship between the two or does it tend rather to be antagonistic? Can the objects of filmic images be refound in the reality of the first images? Are they materialized presentations? And doesn't the reality-testing with the technical images as claimed by Freud become rather a surreality-testing of our technical world? Doesn't society also use a technical imagination to create its own drive in its media worlds? Can objects derived from generative techniques also be refound in the outside world?

... TO DESIRE WHAT OTHERS DESIRE

A common depiction speaks of a passion-engendering Other to whom the individual succumbs. Desire "can always be portrayed by a simple straight line which joins subject and object."[18] A subject feeling passion is presumed, in turn, to experience his desire as spontaneous and original; no one else can desire in this way.

However, we have seen that the object of desire is always conjointly formed by the images of an internal world of the subject; the object never actually exists as such but is always an object projected by desire. The desire that transfigures its object and is convinced of its own autonomy, originality, and spontaneity is never alone. Behind the individual is a new form of copy, because the one who desires always *reproduces* the desire of an Other, a mediator, a medium, a rival.

In his theory of triangular desire, René Girard persistently points to the imitation that is present in many manifestations of desire. "The impulse toward the object is ultimately an impulse toward the mediator." The "external mediation" is that of a distant authority, the distance between subject and mediator is insurmountable, but the subject is willing to follow his paragon, to imitate it. With "internal mediation", on the other hand, the distance is so minimal that the mediator becomes a polar force playing a direct part in the life of the subject. This person "will desire any object so long as he is convinced that it is already admired by another person whom he admires. The mediator here is a *rival*", whom the subject decides to jealously despise, and produces a "vanity" that purports to have a real feeling for the object, although the urge is different, namely "to desire what Others desire, in other words to imitate the desires of others".

Girard's subject is literature, novelists like Cervantes, Stendhal, Flaubert, and Proust—and their protagonists. He distinguishes romantic from romanesque literature: only the latter is considered to reveal the presence of the mediator. And he also offers a short sociological explanation of the phenomenon of the romantic, envious love that displaces the imitation. These "modern emotions", envy, jealousy, hatred, have so much power in the present "because internal mediation triumphs in a universe where the differences between men are gradually erased".

At the same time, modern media should also be cited—these are, in a sense, specialists in modern emotions. Cinema, television, and internet platforms are also mediators, media that present desire in exemplary form, dictate it, and invite imitation. Roland Barthes has made some key observations here on the idea of induction: "The loved being is desired because another or others have shown the subject that such a being is desirable: however particular, amorous desire is discovered by induction. [...] This 'affective contagion', this induction, proceeds from others, from the language, from books, from friends: no love is original. (Mass culture is a machine for showing desire: here is what must interest you, it says, as if it guessed that men are incapable of finding what to desire by themselves.)"[19]

DIGITAL IMAGE OBJECTS

Digital image objects are pictures, and many other things too. Images in the digital regime are in use as objects before they are viewed as pictures.[20] They are thus rather objects than images, since their ontological status has changed; our perception is no longer shown *one* image as a complete manifestation of a slice of reality—rather, the images are first of all a quantity of data, of measurements, which we are prompted to process and change in a number of ways. Data images, then, want to be analysed, transcoded, displaced. On the other hand, these new images seldom occur alone. They are part of complex *dispositifs* and assemblages; they are accompanied by and themselves accompany other technical and semiotic systems (graphic, technical, sound-based). They are thus no longer perceived on their own but are invariably viewed collectively. The image must always be coordinated with other images or elements, or must work against them—either way, it is part of a *collective arrangement of enunciation* that visualizes our usage.

The fact that we now speak of image objects is also relevant to a theory of desire, as two of its most important points of reference are combined here: the image and the object. Hitherto, the image of desire had been dependent

15 This sentence—"'Cinema', said André Bazin, 'replaces our gaze with a world that conforms to our desires'"—which is spoken by Jean-Luc Godard at the beginning of his film *Le Mépris* (France, 1962), is itself a projection onto one of the founding figures of modern film criticism.

16 Sigmund Freud, "Instincts and their Vicissitudes" (1915), in *On the History of the Psychoanalytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, vol. 14 (1914–1916) of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey (London, 2001), pp. 109–40.

17 Sigmund Freud, "Negation" (1925), in *The Ego and the Id and Other Works On the History of the Psychoanalytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, vol. 19 (1923–1925) of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey (London, 2001), pp. 235–39, here (below): pp. 237–38.

18 For the quotations in this chapter, see René Girard, *Deceit, Desire & the Novel: Self and Other in Literary Structure*, trans. Yvonne Freccero (Baltimore, 1961), pp. 2–12.

19 Roland Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, trans. Richard Howard (New York, 1978), p. 136. Jacques Lacan's well-known statement that "human desire is the desire of the Other" and Judith Butler's Hegelian analysis of the logic of triangulation in the "desire for recognition" are also important positions in this constellation.

20 The term "image object" was coined by Edmund Husserl—see Lambert Wiesing, "The Main Currents in Today's Philosophy of the Image", in *Artificial Presence* (see n. 2), p. 19.

on appearing in the external world. The image existed in the main prior to any correspondence with a real object, and desire often failed precisely because of the chasm between object and image, an irrecoverable difference between imagination and reality. Objects remained interchangeable, but not images, which were patterned by precise specifications and remained "ideal", since they did not come from real life but from the life of the desires. But image objects are phenomena that are intrinsically artificial and have "surmounted" the initial contact with the real in support of their generative processuality. Computer games are probably the everyday media that most effectively showcase digital image objects in their artificiality. Here, in these homogeneous play spaces, there is no outside, only the intertwining of the programmers' imagination with that of the gamers. Social drives are replaced by the imperatives of the system architecture; desire is peculiarly lacking in resonance.

Inasmuch as image and object combine and become the same, their appearance emerges as a construct, and desire becomes something else. While the objectness of the image (its data) impels its mutations, the imageness of the object confirms it as consistent in its changes (i.e. as an *image*). On the one hand, the digital-constructive aspect of the image accommodates desire in its openness, its conception, its infinitude. On the other hand, wish fulfilment occurs at various micro-intervals. However, this no longer produces an aggregate but rather gives the fragmentation of existence a correspondence in the economy of desire. Changing objects—whether in digital environments or on dating platforms—blur the boundaries between visions of ownership and appropriation.

In simulations—graphic animations, for example—desire turns from being an assimilation of digital artefacts to the imagination to being a game, a test, an experiment with image objects, which inhabit an alternative world.[21] Comparable to thought experiments, behavioural patterns in so-called virtual realities are constructed, tested, and evaluated in scientific/technical and gaming simulations. A trial is run, not in the real world of experience but in the imaginary world of the computer. Natural science without the observation of nature.[22]

NETWORKS: ANTI-OEDIPAL DESIRE

In the midst of his praise of *désir*, Gilles Deleuze also offers a critique of the image.[23] "An image is a territory. It is an operation of subjectification, of interpretation and territorialization per se. [...] The preference and promotion of the image is a certain strategy of capitalism to invalidate and disempower sexual objects, and cut them off from their real connections." In the social access to moving images, territories are formed that are bound to representation. These territories promise identities, comply with closed, authoritarian narratives, and offer fictional entities as a means of discharge. A "cultural industry" obligates these images of mass culture to extend into and occupy many areas of life, where they offer, from the *outside*, an orientation surface to the many voids of our lives, while detaching them from their resistiveness. Desire seems predetermined, prefabricated, alienated.

However, this critique also recognizes the "secret of desire", which assumes that any "power is an affection of desire." Desire is prior to all power. Prior to all the repressive, ideological, disciplinary, or normalizing conditioning applied to images, these are part of "wish assemblages". Desire is never a "natural" or "spontaneous" determinant. In the particular assemblage—"assemblages that are completely insane but historically assignable in every case"—desire circulates between the social facts, bodies, territories, and their de- and reterritorializations. The desiring images of the cinema industry, the TV industry, the electronic entertainments industry, and the networks circulate and forge relationships with the heterogeneous elements of a culture.

New moving images, the digital image objects from the media assemblage of smartphones, servers, and online platforms are *by definition* flow-objects. They have experienced manifold forms since this wish assemblage began, and just as any assemblage always contains within it contrary elements, so too does that of the new images: Sweded videos, Instagram videos, meme videos, etc., demonstrate indecision, ambivalence, and tremendous variability in how they handle their content. Made in full awareness of their arbitrary production, reproduction, and transformability, without any proprietary logic, their existence is one of circulation, of uncontrollable flow, from one smartphone to the next, from one internet platform to the next. They take flight, and these movements destabilize their motifs and the identities of their producers, of "sender" and "receiver". Should we call them "bodies without organs"? They defy all organization, all formatting, all normative positing, or, put another way, they tolerate every form of access, from the industry's *dispositif* of power, from politics. At the same time, they escape any exclusive appropriation and occupation—they remain unstable, they evade, they create new forms. They are images partaking of "thisness", as they remain in the world on this side of the apparatuses, maintaining a distance from any autocratic ascriptions. These new images are thus an expression of a "productive desire" without lack. They are constantly embroiled in struggles for reterritorialization (for example, in the Facebook accounts of political parties), yet they quickly form new power relations in deterritorial alignments (for example, memes with arbitrarily changing political content).

The internet, as a gigantic wish machine of the present, is a hypermedia stream that cannot be arrested, which one can securely plug into at any time and from a host of places. With the internet and new media we experience an assemblage of desire, which introduces new relationships to property, the social body, sexuality and gender questions, and to the production and perception and appropriation of moving images, music, and art. If the so-called Anthropocene has become an all-encompassing present reality, it is also because it is the product of a polymorphic desire composed of extremely heterogeneous elements.

ACTS OF DESIRE

While the sexual act regulates its—concrete and variable—object relationship via the function of instant satisfaction, the singular love object is gradually dissolved in countless acts of construal, in conjunction with cultural value systems. In the act of desire, however, images and forms are initially "imagined" and correlated with changing objects in a process that is always provisional and experimental.

The desired things and people are transferred through the application of the power of imagination into often complex formal games, which need not submit to either physical or symbolic systems. Desire becomes a resonance space, mediating the drives within the individual with those of our social institutions in playful, imaginative ways. This daimonic function as mediator between the general and the particular is a key factor distinguishing desire from other feelings.

The imaginary utilized by desire is embodied in objects, techniques, and discourses. The countless images, moving images, AV, and imaging processes that modernity has inserted between the individual and the world, and through which we can relate to the outside and the inside at the same time in changing scenarios and narratives, are always also an expression of assemblages of desire.

"It is thus plain from what has been said, that in no case do we strive for, wish for, long for, or desire anything, because we deem it to be good, but on the other hand we deem a thing to be good, because we strive for it, wish for it, long for it, or desire it." [24]

21 See the advertising slogan promoting *Spike Art Quarterly* 53 (Autumn 2017): https://www.spikeartmagazine.com/en/issue/53-autumn-2017, accessed 22 October 2017: *The Real doesn't exist in a vacuum but is shaped by desire and ideology, fiction and art. Its borders are indistinct, its appeal dubious, its essence elusive. Maybe we live in a simulation. When's the last time you experienced a glitch? Sometimes another reality intrudes into the one we thought we knew and changes us forever. This issue of Spike looks at the real as a fault-line of art and a utopian horizon of its agency. Welcome to the oasis of the real!*

22 See Wiesing, "Virtual Reality" (see n. 2), p. 101.

23 For this and the quotations in this chapter, see "Gilles Deleuze, Félix Guattari: Entretien sur *L'Anti-Oedipe* avec Raymond Bellour", in Gilles Deleuze, *Lettres et autres textes*, ed. David Lapoujade (Paris, 2015), pp. 198–239.

24 Benedictus de Spinoza, *The Ethics:* Ethica Ordine Geometrico Demonstrata (1678), trans. R. H. M. Elwes (Excercere Cerebrum Publications, 2016), Part III, Prop. 9, p. 109. See also https://www.gutenberg.org/files/3800/3800-h/3800-h.htm, accessed 5 November 2017.