

Nebulosa
Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität

01/2012

Wahrnehmung und Erscheinen

**Herausgegeben von Eva Holling,
Matthias Naumann und Frank Schlöffel**

Neofelis Verlag

Nebulosa – Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität

01/2012: Wahrnehmung und Erscheinen

Hrsg. v. Eva Holling / Matthias Naumann / Frank Schlöffel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Neofelis Verlag UG (haftungsbeschränkt), Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Druck: Alinea Digitaldruck GmbH, Dresden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISSN: 2193-8490

ISBN: 978-3-943414-00-4

Erscheinungsweise: zweimal jährlich

Jahresabonnement 22 €, Einzelheft 14 €

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung oder direkt beim Neofelis Verlag unter:
vertrieb@neofelis-verlag.de

Ein Abonnement verlängert sich automatisch um ein Jahr, wenn die Kündigung nicht mindestens drei Monate vor Ende des Kalenderjahrs erfolgt ist.

Inhalt

Einleitung 7

Andrea Mubi Brighenti

Der Aufstieg indexierter Sichtbarkeiten 16

Andreas Becker

Eikonische Phantasie. Edmund Husserls Phänomenologie
der anschaulichen Vergegenwärtigungen und die Frage
nach dem Bild 33

Daniel-Pascal Zorn

Vor der Morgenröte. Das Ringen mit dem Nichts
um das Erscheinen des Denkens 44

Susanna Schoenberg

Diskrete Algorithmen. Die Geste des sichtbar Machens:
mögliche Objekte (zum Sehen) anhand von Motivationen
(des Erkennens) und Techniken der Emergenz 58

Eva Strohmeier

Mind Maps 79

Jessica Nitsche

Potentialität des Unsichtbaren. Ästhetische und diskursive
Dimensionen des Tatorts nach Walter Benjamin und in
künstlerischen Strategien der Gegenwart 88

Petra Feldmann

Die ‚Schöne Jüdin‘. Jüdische (Geistes-)Schönheit
zwischen erotisierter Begierde und judenfeindlicher Abwehr
als exemplarisches Phänomen einer Legitimierung
hegemonialer Wahrnehmungsordnungen 105

Philipp Schulte

Ich sehe was was du nicht siehst (und das ist irrelevant).
Gesellschaftliches Engagement in zeitgenössischer Kunst
und Walid Raads abweichende Blicke 121

Katrin Klitzke

Street Art. Stadt als Material und Legende 131

Abbildungsnachweise 144

Call for Papers: Gespenster 145

Eikonische Phantasie

Edmund Husserls Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen und die Frage nach dem Bild

Andreas Becker

Bild und Phänomen

Die Frage, was ein *Bild* sei, stellt sich im Alltag ebenso wenig wie die, was *Wahrnehmung* sei. Im Alltag sich orientierend bewegen wir uns im konkret-handelnden Vollzug. Wir gehen zum Kiosk, kaufen eine Zeitung. Wir besuchen eine Ausstellung, betrachten die Bilder und lassen unsere Imagination von diesen leiten. Wir erfahren etwas über die Welt, indem wir Nachrichtensendungen im Fernsehen schauen, lassen uns im Kino unterhalten. Thematisch wird die Frage nach dem Bild erst, sobald der Alltag gestört wird. Dann merken wir auf, bedenken das, was uns als selbstverständlich galt, stellen fest, wie kompliziert das Gewebe war, auf das wir vormals gar nicht achteten. Oder – und dies ist dann Edmund Husserls methodisches Vorgehen – der Alltag in „natürlicher Einstellung“¹ wird, durch die phänomenologischen *Epoché*, „eingeklammert“, in seinem konkret-praktischen Vollzug aufgehoben, und eben dadurch wird das Bewusstseinsserlebnis in seiner Strukturiertheit zum Thema, zum „Phänomen“.²

Je mehr der Alltag durch mediale Techniken überdeterminiert und gelenkt wird, desto wichtiger wird es, letztere – vor-sichtige – Einstellung einzunehmen. Allein schon, um die Möglichkeiten der Techniken, deren „Horizonte“, zu bestimmen, auch um einzusehen, wo deren *Unbestimmtheitsstellen*³ liegen, was durch sie – trotz ihres vermeintlich universellen Anspruchs – undarstellbar, nicht abbildbar ist. Was unterscheidet die bildhaft präsentierte von der originär wahrgenommenen Welt? Wie kommen wir dazu, Bildern eine derart wichtige

1 Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch*, hrsg. v. Karl Schuhmann. Haag: Nijhoff 1976, Husserliana III/1, S. 56.

2 Siehe dazu Husserl: *Ideen*, S. 56ff.; Edmund Husserl: *Phänomenologische Methode und phänomenologische Philosophie. Londoner Vorträge 1922*. In: *Husserl-Studies* 16 (2000), S. 183–254, hier S. 209, S. 214.

3 Zum Begriff der „Unbestimmtheitsstelle“ siehe Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer 1965, S. 264–265.

Funktion zuzuschreiben? Wann ist zu erwarten, dass dieser Vollzug gestört wird? In welchen Zusammenhängen kann ein Bild die an es herangetragene Funktion gar nicht erfüllen? Hier wird die Frage, was denn ein Bild sei, also was ein Bild konstituiert, und vor allem *wie* und *wodurch* es sich konstituiert, bedeutsam.

Husserls Manuskripte zum Bildbewusstsein

Husserl hat sich mit der Frage des Bildes über Jahrzehnte hinweg beschäftigt.⁴ Seine zwischen 1898 und 1925 entstandenen Manuskripte sind von Eduard Marbach in dem Husserliana-Band XXIII *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (im Folgenden abgekürzt als Hua XXIII) gesammelt herausgegeben,⁵ darüber hinaus hat sich Husserl mit dem Thema aber auch in anderen Zusammenhängen, etwa in den *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* von 1913 und in seinen Manuskripten zur *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* auseinandergesetzt.⁶ Er plante, wie Marbach schreibt, ein Werk über „Wahrnehmung, Phantasie, Zeit“ (Hua XXIII, S. XXVII), von denen die Ausführungen zum Bildbewusstsein ein Teil sind. Diese Überlegungen sollen hier zum Leitfaden dienen, um die oft gestellte Frage nach dem Bild und was denn dieses sei, im Sinne einer phänomenologischen Medientheorie zu stellen; das heißt zunächst, die Frage nach dem Bild von der Phantasie, vom Begriff des *Bildbewusstseins* aus zu formulieren. Wir konzentrieren uns dabei auf den Husserl'schen Text, im Anschluss entwickeln wir exemplarisch einige Konsequenzen seiner Annahmen. Die zahlreichen intratextuellen Diskussionen und Problematisierungen, die über die Jahrzehnte hinweg natürlicherweise erfolgten, treten dabei – aus Darstellungsgründen – in den Hintergrund, ebenso die Rezeption von Husserls Überlegungen.

4 Zu einer ersten Einführung in die Thematik siehe Rudolf Bernet / Iso Kern / Eduard Marbach: *Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens*. Hamburg: Meiner 1989, bes. S. 131ff.

5 Edmund Husserl: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen; Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*. Haag: Nijhoff 1980, Husserliana XXIII. Den Hauptteil bildet dabei die Vorlesung Phantasie und Bildbewusstsein von 1904/05, wie die Beilagen zeigen, knüpfte Husserl aber später immer wieder an diese Überlegungen an.

6 Siehe dazu etwa Paragraph 70 der *Ideen* (Husserl: *Ideen*, S. 145–148), sowie ders.: *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)*. Haag: Nijhoff 1966, Hua X, Beilage II, S. 101–103.

Phantasie und Bildbewusstsein

Husserl versteht die Auffassung von Bildern bzw. *mittels* Bildern – wie die Phantasie auch – als *anschauliche Vergegenwärtigung*. Damit ist bereits ein zentrales Moment seiner Bildtheorie beschrieben. Nicht vom gegenwärtigen, wahrgenommenen *Raum* aus wird das Bild gedacht, sondern von der erinnerten, *vergegenwärtigten Zeit* her:

Die Wahrnehmung lässt uns eine gegenwärtige Wirklichkeit als gegenwärtig und als Wirklichkeit erscheinen, die Erinnerung stellt uns eine abwesende Wirklichkeit vor Augen, nicht zwar als selbst gegenwärtig, aber doch als Wirklichkeit. Der Phantasie hingegen fehlt das auf das Phantasierte bezogene Wirklichkeitsbewusstsein. (Hua XXIII, S. 4.)

Positiv spricht Husserl von der Phantasie als einem „Nichtgegenwärtigkeits-Bewusstsein“ (Hua XXIII, S. 58–59), „Inaktualitätsbewusstsein“ (Hua XXIII, S. 299). Die Phantasie führt von der Wahrnehmung und ihren Empfindungen – und damit der Originarität – weg, zu den *Phantasmen* (Hua XXIII, 11), die Phantasie setze sich nicht in das Blickfeld der Wahrnehmung hinein, sie habe „ihr eigenes Feld, ein völlig von dem der Wahrnehmung getrenntes“ (Hua XXIII, S. 66). Es heißt:

Sind wir in die Phantasie ganz versunken, so achten wir zwar auf die Wahrnehmungsobjekte nicht, aber sie erscheinen immerfort, sie sind da und üben ihre Spannung gegen das entsprechende Phantasiefeld. Die Spannung besteht zwischen entsprechenden Sinnesfeldern der Wahrnehmung und Phantasie und entsprechenden Teilen dieser Felder. So bestimmt auch hier, wenn ich recht sehe, eine Art Widerstreit das Fiktum der Phantasie. (Hua XXIII, S. 67.)

Die Phantasmen vergegenwärtigen nicht etwas, das war, wie bei der Wiedererinnerung, auch nicht bloß etwas, das sein *könnte*, das Phantasierte beansprucht einen eigenen Referenzrahmen, es ist insofern *entzeitlicht* bzw. einer chronologisch einordenbaren Zeit – und sei es eine in der fernen Zukunft liegende – entrückt. Die Phantasie realisiert durchaus die Erinnerung, sie beruht schließlich auch auf deren „Material“, aber sie bezieht sich nicht auf eine zeitlich datierbare Vergangenheit, insofern ist sie ohne zeitliche Referenz, ihr Phantasma wird nicht in die *eine* Erfahrungswelt eingeordnet, sondern ‚findet‘ in multiplen quasi-Welten ‚statt‘ (siehe dazu auch Hua XXIII, S. 251f.). Was Husserl beschreibt, lässt sich im Alltag nachvollziehen, wenn wir etwa in einen Gegenstand der Phantasie *versunken* sind und die Mitmenschen uns als abwesend, unaufmerksam erfahren, wo wir uns doch in die eigene Phantasie hineinbildeten.

Husserls Theorie der Phantasie mündet in eine des *Bildbewusstseins*, der Imagination ein. Dieser Schritt erlaubt es ihm, eine allgemeine Bildtheorie zu entwickeln, die sowohl die Konstitution und die Bedingungen des Phantasmas, des (immanenten) Vermögens, etwas zu Phantasieren, als auch die Auffassung von physischen Bildern – also etwa Gemälden, Photographien, dem Film – erklärt:

In der Phantasie erscheint der Gegenstand zwar insofern selbst, als eben er es ist, der da erscheint, aber er erscheint nicht als gegenwärtig, er ist nur vergegenwärtigt, es ist gleichsam so, als wäre er da, aber nur gleichsam, er erscheint uns im Bilde. Die Lateiner sagen *imaginatio*. Die Phantasievorstellung scheint einen neuen Charakter der Auffassung für sich in Anspruch zu nehmen oder vorauszusetzen, sie ist Verbildlichung. (Hua XXIII, S. 16.)

Phantasievorstellung wird soweit „als möglich“ als Bildlichkeitsvorstellung interpretiert, wie es in einer Fußnote heißt (Hua XXIII, S. 16). Da es Husserl mehr um die Gemeinsamkeiten zwischen Phantasie und Bildbewusstsein im Sinne einer allgemeinen Theorie der Imagination geht, widmet er sich nur in wenigen Ausführungen den Unterschieden gegenüber der physischen Bildwahrnehmung. Aber dennoch werden diese von ihm klar benannt. Die Phantasieauffassung ‚vollzieht‘ etwas *Nichtgegenwärtiges*:

Bei der Phantasie haben wir kein „Gegenwärtiges“ und in diesem Sinn kein Bildobjekt. Bei der klaren Phantasie erleben wir Phantasmen und vergegenständlichende Auffassungen, die kein gegenwärtig Dastehendes konstituieren, das erst als Träger eines Bildlichkeitsbewusstseins zu fungieren hätte. (Hua XXIII, S. 79.)

Husserl präzisiert diesen Gedanken:

Vorstellungen durch Phantasiebilder und Vorstellungen durch physisch vermittelte Bilder sind unverkennbar verschiedenartige und nie zu verwechselnde Erlebnisse. [...] Eine erhebliche Differenz scheint zunächst hinsichtlich der zu Grunde liegenden Auffassung stattzuhaben. Auf seiten der physischen Bildvorstellung ist sie, wie es scheint, komplizierter wie auf seiten der Phantasievorstellung. Bei der letzteren ordnet sich der ganze Komplex der zu ihrer Erlebniseinheit gehörigen sinnlichen Inhalte in eine Präsentation, wodurch sich das Phantasiebild konstituiert. Bei der physischen Bildvorstellung ist dies nicht der Fall. Hier haben wir nicht zwei, sondern drei Gegenstände zu unterscheiden, welche bei einem sukzessiven Wechsel der Betrachtungsrichtung auch als einzeln gemeinte hervortreten: nämlich das physische Bild, das dargestellte geistige Bild (das erscheinende und repräsentierende Bildobjekt) und endlich das Bildsujet (das repräsentierte Bildobjekt). (Hua XXIII, 120.)

Er gibt dann auch ein klärendes Beispiel für diese dreischichtige Konstitution *physisches Bild – Bildobjekt – Bildsujet* gegenüber der zweischichtigen der Phantasie:

Z. B. ich betrachte soeben den Stich der Raffaelschen Theologie, der hier an der Wand hängt. Zunächst als dieses physische Ding. Ich wechsele nun die Betrachtungsweise, ich achte nicht auf das an der Wand Hängende, sondern auf das Sujet des Bildes: eine erhabene Frauengestalt, auf einer Wolke thronend, von zwei derben Engeljungen umflattert usw. Ich ändere abermals die Betrachtungsweise und wende mich von dem vorgestellten Bildobjekt auf das es vorstellig machende Bild, im Sinne des repräsentierenden Bildobjekts. Es ist eine ziemlich kleine Frauenpuppe mit zwei erheblich kleineren Engelpüppchen, in blossen Graunuanen objektiv gefärbt. Die beiden ersten Betrachtungsweisen sind die im gewöhnlichen Leben herrschenden, die dritte ist das besondere Interesse des Künstlers und des Psychologen. (Hua XXIII, S. 120.)

Das physische Bild moderiert die Phantasie, indem es diese – von der Wahrnehmungswelt ausgehend – in eine durch das Bildbewusstsein sich konstituierende *quasi-gesetzte* Welt entrückt (Hua XXIII, S. 464f.). Weil sich der Prozess dreistufig vollzieht, ist die Gegenwart des physischen Bildes eine andere als die des Phantasiebildes, das nur eine Form der Absence gegenüber der Wahrnehmung kennt (Hua XXIII, S. 79f.). Bildauffassung setzt am physischen Objekt, also in Husserls Beispiel dem Gemälde Raffaels, an und wird von diesem durch das Bildobjekt hin auf ein imaginiertes Sujet gelenkt. Insofern bleibt der physischen Bildlichkeit ein Gegenwartsbezug immer erhalten, wenn auch das nun erscheinende Bildobjekt eine Art verobjektivierter Phantasie ist, die eine Zwischenform eingenommen hat zwischen Präsenz und Absence. Das Bildobjekt ist *repräsentierend*, insofern es vom physischen Gemälde ausgehend etwas diesem Unterschiedenes zur Erscheinung bringt, es *repräsentiert*, d. h. behauptet eine von ihm jenseitige, imaginierte Welt. Das physische Bild führt diesen Wechsel in der Auffassungsweise in der Rezeption desselben auf. Husserl versteht dann diese Rückführung des *Im-Bildsujet-Wahrnehmens* auf das repräsentierende Bildobjekt hin als ein zentrales Moment der Bildinterpretation.⁷

⁷ Gottfried Boehm beschreibt diesen Zusammenhang auch als *pikurale Differenz*: „Die pikurale Differenz, die dem Menschen spezifisch ist, definiert sich als das Vermögen das bewegliche Wahrnehmungsfeld des alltäglichen Sehens mit seinen offenen Rändern, seiner flexiblen Neuanpassung an Situationen in ein begrenztes und stabiles Bildfeld umzustilisieren, als Bildwerk, als Gefäß, als Ritzzeichnung odgl. zu gestalten.“ (Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink 1995, S. 11–38, zit. S. 31.) Bei Bernhard Waldenfels heißt es

Der bildhaft dargestellte Gegenstand ist *gleichsam* da, durch seine Abbildung wird er *als absenter* präsent gemacht, „wir haben Erscheinung eines Nicht-Jetzt im Jetzt“ (Hua XXIII, S. 47). Der Gegenstand ist dabei nicht nur als vereinzelter vorgestellt, sondern mit ihm eine ganze „Bildwelt“, in die wir uns „hineinleben“ (Hua XXIII, S. 450, S. 37, S. 454). Diese Leistung vollbringt unser Bildbewusstsein. Husserl führt in diesem Zusammenhang zahlreiche begriffliche Nuancierungen ein, die er nicht immer ausführt, er spricht auch von *physischer Bildlichkeit*, *perzeptiver Bildlichkeit*, *perzeptiver Phantasie*, *eikonischer Imagination* und *eikonischer Phantasie*, vom Bild als einem *analogischen Repräsentanten*.⁸ Das (physische) Bild wird bei der Imagination, also dem Auffassen eines Bildes, etwa einer Photographie, als *physischer Erreger* (Hua XXIII, S. 21), „Träger der Imagination“ (Hua XXIII, S. 44) verstanden. Die Phantasie, so könnte man sagen, wandert *proteusartig* (Hua XXIII, S. 63) in das Bild hinein, ohne dass wir dessen gewahr würden, weil wir meinen, die Photographie stelle bereits als solche etwas dar, und diesen Prozess des Aufbaus und Umlenkens unserer Vorstellungen, also unsere genuine Eigenleistung, nicht bemerken – das Bildobjekt hat, wie Husserl jedoch ausdrücklich feststellt, „keine Existenz ausserhalb meines Bewusstseins“ (Hua XXIII, S. 22, siehe dazu auch Hua XXIII, S. 44f.). Im Bildbewusstsein wird Wahrnehmung nicht dargestellt, sondern „in inaktueller Weise vollzogen“ (Hua XXIII, S. 299), das heißt aber: sie ist durch das Bild aus dem Gewebe von Gegenwärtigkeit herausgelöst und in ihrer Zeitlichkeit imaginativ modifiziert:⁹ „Beim physischen Bild habe ich eine Ineinanderwirkung von zwei Wahrnehmungsauffassungen, eine Durchdringung mit Widerstreit. Nicht so beim Phantasiebild.“ (Hua XXIII, S. 152.) Husserl akzentuiert diesen Prozess mehrfach, an einer besonders

in diesem Kontext: „Das Bild unterscheidet sich nicht bloß von anderem, sondern es unterscheidet sich in und von sich selbst, ähnlich wie der Leib, der zugleich als Leib fungiert und als Körperding in der Welt vorkommt.“ (Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 45.) Siehe dazu auch Bernhard Waldenfels Ausführungen zur *pikturalen Epoché* (Ebd., bes. S. 51–54).

⁸ Hua XXIII, S. 50, siehe besonders den Abschnitt „Eikonische Phantasie“, ebd., S. 383–385, S. 450f., S. 25. Zur *perzeptiven Phantasie* siehe insbesondere Christian Ferencz-Flatz: Gibt es perzeptive Phantasie? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität in Husserls Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung. In: *Husserl Studies* 25 (2009), S. 235–253.

⁹ Siehe dazu auch Hua XXIII, S. 281.

prägnanten Stelle konkretisiert er die unterschiedliche Zeitlichkeit von Wahrnehmung und Phantasie:

Und da haben wir zunächst Wahrnehmung als impressionales (originäres) Gegenwartsbewusstsein, Selbstda-Bewusstsein u.dgl. und Phantasie (in dem Sinn, in dem Wahrnehmung der Gegensatz ist!) als das reproduktiv modifizierte Gegenwartsbewusstsein, Bewusstsein des gleichsam Selbstda, des gleichsam Gegenwärtig, der Gegenwartsphantasie. (Hua XXIII, S.265–266, siehe dazu auch Hua XXIII, S.175.)

In diesem Sinn kann Husserl verschiedene mediale Realisationsformen, also Theater, Gemälde, Film usf. im Lichte einer Theorie des Bildbewusstseins verstehen, als *perzeptive* Phantasie:

Im perzeptiven Fiktum wird mir perzeptiv versinnlicht und verbildlicht ein Nichtgegenwärtiges [...] Das Fiktum verdeckt mir die vergegenwärtigende (reproduktive) Vorstellung, deckt sich mit ihr, das Vergegenwärtigte schlüpft in das Gegenwärtige, das so zum Darstellenden wird, hinein. Und wieder kann ich im Vollzug dieser Darstellung leben und somit im Vollzug dieser merkwürdigen Art von Vergegenwärtigung (von Phantasie im allerweitesten Sinn) und kann das Vergegenwärtigte als „Bekanntes“ bewusst haben oder nicht. (Hua XXIII, S.383–384, siehe auch S.504f.)

Das sich so in die Bild- und Sujetwelt vergegenwärtigende Bewusstsein imaginiert nicht nur Gegenstände, sondern auch Zusammenhänge, sogar *Menschen*, die sich ihrerseits erinnern, phantasieren, wahrnehmen, sich *miteinander* unterhalten, es entsteht ein regelrechtes Gewebe von Alteritätsschichten, in die sich das Bewusstsein des „Rezipienten“ hineinversetzt. Sogar können wir den Eindruck haben, der Gegenstand schaue (aus dem Bild heraus) zu „uns her“ (Hua XXIII, S.30). Wir haben an anderer Stelle versucht, mit Hilfe von Roman Ingardens Überlegungen zum Film, Husserls Theorie auf die *verzeitlichten* Bilder, also etwa Filmbilder, zu erweitern.¹⁰ Gerade im Kino – Husserl diskutiert diese damals neue Kunst sowie andere mediale Techniken (Stereoskop, Panorama) auch an einigen Stellen – wird das Bildbewusstsein auf eine besondere Weise technisch geübt und ausdifferenziert.

10 Siehe dazu Andreas Becker: *Erzählen in einer anderen Dimension. Zeitdehnung und Zeitraffung im Spielfilm*. Darmstadt: Büchner 2012, bes. S.30f., dort unterscheide ich zwischen a) physischem Bild; b) Bildobjekt; c) Schicht der Ansichten; d) Bildsujet; e) Schicht der dargestellten Lebenssituation. Zur Differenzierung von Bildtypen siehe auch Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; sowie Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Die künstlerische Umwandlung von Phantasiebildern in physische. Die imaginären Räume des Films, das Unbewusste und die Stereotypwelt der Medien

Die Kunst, schreibt Husserl, sei das „Reich gestalteter Phantasie“ (Hua XXIII, S. 514). Die Frage ist, was geschieht, wenn wir Kunst rezipieren, also die zum „Produkt“ gewordene Phantasie eines Anderen auffassen, wenn also Phantasien zu *physischen* Bildern werden (Hua XXIII, S. 206). Der Künstler leitet dann – über das künstlerische „Produkt“ – eine *Einstimmung* der Phantasie der Rezipienten auf sein Werk an. Kunst will irritieren, aber dazu setzt sie bei einer unbestimmten Vorahnung an. Indem der Künstler durch seine Arbeit die eigene Phantasie *vergegenständlicht* und sich selbst in ihr dann auf eine Weise phantasihaft hineinbildet wie dies andere auch tun, so können *wir* uns doch auch bis zu einem gewissen Grad in die Phantasie des Künstlers hineinbilden. Diese Imaginationsräume können derart zusammenstimmen, dass Menschen, die nur das *Bild* eines Künstlers kennen, durch dieses *mit ihm* phantasieren, sich in eine Welt der Phantasmen entrücken lassen. Auch Schauspieler erzeugen *ein Bild* (Hua XXIII, S. 515f.). Dazu gibt es verschiedene Formen des „Aufführens“ und Moderierens der Phantasie, des Bildbewusstseins, begriffliche, in denen der Gegenstand *gemeint* ist, und bildhafte, in denen dieser *erscheint* (Hua XXIII, S. XXVI, zum Märchenlesen siehe Hua XXIII, S. 379f.). Beide Formen können sich, wie im Film, durchdringen.

Im Film, Husserls Schüler Roman Ingarden hat dies beschrieben, habe man es mit einem „Bildvorgang“ zu tun, er spricht von den Schauspielern und Dingen als *Phantomen* „ganz besonderer Art“.¹¹ Auch betont er den Illusionscharakter des filmischen Bildes, der nochmals verdeckt, dass wir die eigene Phantasie auf die filmische Welt projizieren, beim „Betrachten der im Filmschauspiel dargestellten Gegenständlichkeiten können wir manchmal vergessen, daß es lediglich fiktive, zur Welt der Fabel gehörende Gegenständlichkeiten sind, die nur vorgeben, real zu sein.“¹² Die Welt des perzeptiven Fiktums beansprucht eine eigene Realität. Menschen beziehen sich auf sie wie auf die Welt der Wahrnehmung. Man ist sich nicht nur einig, dass etwas dargestellt wird, sondern man *empfindet* dies unmittelbar

11 Roman Ingarden: Der Film. In: Ders.: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: Niemeyer 1962, S. 319–341, zit. S. 323, 320.

12 Ingarden: Der Film, S. 320.

in der Rezeption, wohnt diese imaginäre Welt ein. Diese Vororganisation des Bildbewusstseins durch die Medien ‚bespielt‘ und instrumentalisiert, ohne dass wir dessen gewahr würden, gleichzeitig unser Unbewusstes.¹³

Zu beachten ist, dass diese Vorgänge durch die Massenmedien *kollektiv* orchestriert werden. Der einzelne erlebt diese Vorgänge *individuell*, de facto aber stimmen die Medien ihn in eine Massenrezeption ein. Von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, auch von Günther Anders, wird dieser Prozess jedoch eindeutig negativ beschrieben. Anders spricht etwa vom Konsumenten als einem *Massen-Eremiten*.¹⁴

13 Siehe dazu Becker: *Erzählen in einer anderen Dimension*, S. 50f. Husserl geht auf das Unbewusste in den *Analysen zur passiven Synthesis* ein (Edmund Husserl: *Analysen zur passiven Synthesis*, hrsg. v. Margot Fleischer. Haag: Nijhoff 1966, Husserliana XI, bes. S. 154ff.) Zum Begriff des Unbewussten bei Husserl siehe Rudolf Bernet: *Unconscious Consciousness in Husserl and Freud*. In: *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 1 (2002), S. 327–351, sowie Jagna Brudzinska: Die phänomenologische Erfahrung und die Frage nach dem Unbewussten. Überlegungen im Anschluss an Husserl und Freud. In: Dieter Lohmar / Dirk Fonfara (Hrsg.): *Interdisziplinäre Perspektiven der Phänomenologie*. Online-Ausg. Berlin: Springer 2007, S. 54–71, dort heißt es: „Es sind vornehmlich Husserl und Freud, die im 20. Jahrhundert die Phantasie als einen wissenschaftlichen Forschungsbereich neu erschließen. Während Husserl um den erfahrungstheoretischen und epistemologischen Sinn des Phantasiebewusstseins ringt, gelingt es Freud, die empirischen Gesetzmäßigkeiten des Imaginären als Wirkungszusammenhang des Unbewussten zu vertiefen.“ (Ebd., S. 57.) Weiter wird dieser Gedanke ausgeführt: „Im Rahmen des Impressional-Apperzeptiven kann tatsächlich vom Unbewussten als Phänomen des *Anti-Phänomens* gesprochen werden: als Erscheinen des Nicht-Erscheinens, als Manifestation der Abwesenheit im imaginativ vergegenwärtigenden Bewusstsein. Der beschreibenden Empirie scheinen dann Spuren oder Abdrücke des Abwesenden zugänglich zu sein. Den Fußstapfen des Abwesenden folgend, übernehmen Autoren, die sich der poststrukturalistischen Hermeneutik mit ihrer spezifisch ‚archäologischen‘ Diktion verpflichtet sehen, *Re-Konstruktionen* des Abwesenden (so z. B. Foucault, Deleuze oder Derrida). Auf der Suche nach dem Unbewussten als entzogener Ursprünglichkeit erkundet insbesondere Derrida die Materie der *Schrift*. Dem Repräsentationsbewusstsein kommt dann die Funktion zu, das Abwesende, die verlorene – vergangene – Ursprünglichkeit zu reproduzieren. Es ist Aufgabe der *imaginativen Stellvertretung*, die vergangenen ‚Originale‘ wiederzugeben – wenn auch immer nur vermittelt, verblasst und geschwächt. Das Repräsentationsbewusstsein wird hier als Bewusstsein der Modifikation ausgelegt, das lediglich reproduktive Leistungen vollbringt.“ (Ebd., S. 63.)

14 Günther Anders: Die Welt als Phantom und Matrize. In: Ders.: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: C.H. Beck 1994, S. 97–211, hier S. 102. Siehe dazu auch das berühmte *Kulturindustrie*-Kapitel in der Dialektik der Aufklärung (Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. In: Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften* Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer 1987, S. 144–196), wo es heißt, „Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“ (Ebd., S. 144.)

Dass diese stereotype Struktur eine mediale Verfasstheit ist – und wie sie sich konkret am Beispiel beschreiben lässt, hat Jörg Schweinitz in seiner Studie *Film und Stereotyp* ausführlich dargelegt. Mit den „Stereotypen entstanden im populären Kino gleichsam *Kristalle der Koordination filmischer Fiktionen mit einem Massenpublikum* – ‚Wirkungsformeln‘ sowohl in ästhetisch-psychologischer als auch in soziologischer Hinsicht.“¹⁵ Schweinitz versteht die Stereotype als *sedimentierte intersubjektive Imaginationen*¹⁶ und spricht hinsichtlich des Films auch, auf Joseph Campbell Bezug nehmend, von „*Archetypen der Imagination*“¹⁷ und von *konventionellen imaginären Modellwelten*¹⁸. Dieser Aspekt ist für die heutige, medial globalisierte Welt von größter Bedeutung, insbesondere auch deshalb, weil sich mittels der global vernetzten Bildtechniken über die Verschiedenheit der Kulturen (etwa Sprachen, Traditionen) hinweg binnen von Stunden eine homogene Oberflächenschicht der Bilder legt, auf die, wenn auch jeweils aus anderer Perspektive, mit anderen Voraussetzungen, Bezug genommen wird. Die heutigen oft *situierten* Medien (Mobiltelefone, Bildschirme, Navigatoren, Screens, Videoleinwände usw.) begleiten und verdichten den Alltag, indem sie diesen im Bildraum mathematisch-optisch *repräsentieren*.¹⁹ Husserls Analysen gelten vordergründig dem *Bildbewusstsein*, und die Beispiele entstammen dem visuellen Sinnesfeld. Wie wir sahen, ist dies aber nicht zwingend, die Theorie kann eben auch auf andere mediale Realisationsformen angewandt werden. Computer, Mobiltelefone, Tablet-PCs verschränken mehrere Sinnesfelder miteinander und organisieren auf eine höchst komplizierte Weise *Absenzen*. Diese haben die Funktion, das Bildobjekt als eine *Komposition verschiedener Sinnesfelder* zur Erscheinung zu bringen, im weitesten Sinne *zu repräsentieren*: das visuelle (Bildschirm), das haptische (Tastatur, Maus, Joystick, Touch-Screen, Pad), das akustische (Spracheingabe)

15 Jörg Schweinitz: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie 2006, S. 100.

16 Ebd., S. 103.

17 Ebd., S. 55.

18 Ebd., S. 58.

19 Husserl spricht auch von *transienten Phantasien*, die sich „auf ihre Gegenstände durch Erscheinungen beziehen. Die Erscheinung in sich selbst ist selbst Darstellung eines Gegenstandes, der von ihr verschieden, nur durch sie abgeschattet, dargestellt ist“ (Hua XXIII, S. 271).

Sinnesfeld (siehe dazu auch Hua XXIII, S. 75f.).²⁰ Neben der Fiktion, man könne über die Welt *modellhaft* verfügen, *verinnerlichen* diese Techniken den Bezug zur (sozialen) Welt. Wir können diese nur ‚benutzen‘, indem wir uns von ihnen die Phantasie auf eine bestimmte Weise vororganisieren lassen – und bemerken dies gewöhnlich nicht. Dann strukturieren wir über die digitalen Instrumente den Alltag, denken, wir würden äußerlich kommunizieren und in der medialen Modellwelt agieren, sind aber in ein kompliziertes Spiel der eigenen Phantasie verwoben, *imaginieren* permanent den Anderen. Es entsteht mit den digital erzeugten Welten ein Erscheinungsraum von Nicht-Gegenwärtigem, der durchsetzt sein kann mit Symbolen und Zeichen; das „Abbild ist nicht Veranschaulichung oder nicht allein Veranschaulichung, sondern ist wesentlich oder ist zugleich Zeichen, Symbol des Urbildes“ (Hua XXIII, S. 53). Husserl beschreibt diese Funktion als äußere, transeunte Bildlichkeit, so könne eine Photographie „auch an die Person in ähnlicher Weise erinnern wie ein Zeichen an das Bezeichnete.“ (Hua XXIII, S. 52.) Zur symbolisierenden Funktion der Bilder heißt es dann:

Bilder können aber auch ganz wie Symbole insofern fungieren, als sie wie diese, konventionell oder auf Grund einer willkürlichen eigenen Festsetzung, die Bestimmung erhalten, in dieser Weise als ‚Erinnerungs-Motoren‘ zu fungieren. In diesem Fall tragen die Bilder, so wie die Symbole, einen eigenen phänomenologischen Charakter, sie sind mit einem Sollen behaftet, sie führen nicht nur die Vorstellung des bedeuteten Objekts mit sich, sie weisen auch darauf hin als „auf“ das, was gemeint sein soll, sie lenken das Interesse von sich ab und wollen es gleichsam ablenken. Ein illustratives Inhaltsverzeichnis für eine Sammlung von Kunstwerken (die das eigentlich Gemeinte und Bezeichnete sind), eine Hieroglyphe, usw. bieten die Beispiele. (Hua XXIII, S. 52–53.)²¹

Damit ist neben dem anschaulichen ein zweiter, erweiterter, semiotisch gestützter, Bezug auf das Abgebildete (Sujet) möglich – und dieser wird von heutigen Techniken sehr umfassend im Wechselspiel mit der ersten Abbildfunktion (Bildobjekt) genutzt.

20 Üblicherweise spricht man von Bildlichkeit vor allem in Bezug zum *visuellen* Sinnesfeld. Schon Kant verwendet den Begriff der *Einbildungskraft* in dieser Hinsicht. Dies ist aber nicht notwendig der Fall. Man denke etwa an Melodien, die uns ‚vorsweben‘ und die wir dann erst im Spielen des Instruments realisieren (zur Beschreibung von Tonphantasmen siehe Hua XXIII, 270f.), oder etwa an einen Geschmack, der uns in der Phantasie gegeben ist, den wir dann im Zubereiten von Speisen mehr oder minder gut treffen, ähnlich ist es mit dem olfaktorischen Sinnesfeld.

21 Siehe zur Frage der Zeichenhaftigkeit des Bildes auch Wiesing: *Artifizielle Präsenz*, S. 48–80.