

L'imaginaire / das Imaginäre. Eine Spurensuche zur Begriffsgeschichte

Von Gundel Mattenkloft

Ein Beitrag zur Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre* | 25./

26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | kunst-medien-bildung.de/category/tagungen/

Lyrischer Eingang

Der Literaturwissenschaftler Christian Chelebourg hat in seiner Geschichte des Begriffs *L'imaginaire* den ersten substantivischen Gebrauch des Wortes im Französischen auf 1820 datiert; Maine de Biran habe damit „le domaine de l'imagination“ bezeichnet (Chelebourg 2005:7). Im Grimmschen Wörterbuch gibt es das entsprechende deutsche Wort in keiner grammatischen Version. Im Etymologischen Wörterbuch des Deutschen von 1989 ist es ein Adjektiv nach lat. *imaginarius*, zum Bild gehörig, nur in der Vorstellung bestehend; es sei „von Descartes in die Sprache der Mathematik eingeführt und im 18. Jahrhundert in der Fügung imaginäre Zahl [...] im Dt. geläufig. Der allgemeine Gebrauch im Sinne von 'nur gedacht, vorgestellt, nicht wirklich' setzt, ebenfalls nach französischem Vorbild, erst im 19. Jahrhundert ein.“ (Autorenkollektiv 1989: 729 li.) Auch der Brockhaus von 1989 kennt nur das Adjektiv in dieser Bedeutung. Das Imaginäre als Substantiv findet sich allerdings als gewagtes, sehr ungewöhnliches Reimwort in Rilkes Band „Der Neuen Gedichte anderer Teil“, geschrieben 1907/1908: „Die Flamingos. Paris, Jardin des Plan-tes“ (Rilke 1955: 629 f):

In Spiegelbildern wie von Fragonard / ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte / nicht mehr gegeben, als dir einer böte, / wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft von Schlaf. Denn steigen sie ins Grüne / und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht, / beisammen, blühend wie in einem Beet, / verführen sie verführender als Phryne

sich selber; bis sie ihres Auges Bleiche / hinhalsend bergen in der eignen Weiche, / in welcher Schwarz und Fruchttrot sich versteckt.

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière; / sie aber haben sich erstaunt gestreckt / und schreiten einzeln ins Imaginäre

Lyrik prägt keine wissenschaftlichen Begriffe, und dennoch ist dieses Schlusswort eines Sonetts dem Begriff erstaunlich nahe, der sich – ungeachtet seines früheren Auftauchens – erst ab dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts in Frankreich als philosophischer und wissenschaftlicher Terminus dauerhaft eingebürgert hat. Ein Gedicht als Referenz – das entspricht der Herkunft des Begriffs aus dem Surrealismus mit seiner genuinen Nähe zu Kunst und Literatur; auch sind seine frühen Protagonisten (Sartre, Caillois, Bachelard) neben und zum Teil in ihrem wissenschaftlichen Werk Autoren im literarischen Wortsinn.

In der folgenden (keineswegs umfassenden) Lektüre des Gedichts näherte ich mich dem dichten Text-Gewebe, das mit der Wendung „ins Imaginäre“ zugleich abgeschlossen und auf eine unbekannte Dimension geöffnet wird. „In Spiegelbildern wie von Fragonard“ – das Gedicht verweist gleich anfangs im Vergleich der sich im Wasser eines Teichs spiegelnden Vögel mit Fragonards Bildern auf dessen erotische, voyeuristisch aufgeladene Bilderwelt. Hier ist das Hauptmotiv angeschlagen: der Spiegel – ein Bild mit einem eigenen, so vielfältigen wie komplexen *Imaginaire*. Imago, die lateinische Vokabel für Bild, ist von vornherein präsent: im Evozieren real existierender Gemälde wie des (gemalten, d.h. seinerseits gespiegelten) Spiegelbilds, das, obgleich physikalisch erklärbar und messbar, doch dem Imaginären im Sinn von „nicht wirklich“ angehört. Der voyeuristische Blick wird explizit im Vergleich mit dem Liebhaber, der von seiner Freundin im Bett erzählt. Voyeurismus und Spiegel, diese Phänomene des Blicks, ziehen sich durch das ganze Gedicht: Immer ist, selbst unsichtbar, der Betrachter der Flamingos im Jardin des Plan-tes präsent.

Die exotischen Vögel werden im Übergang von der zweiten zur dritten Strophe als sich selbst verführend bezeichnet; sie sind also tierische Verwandte des Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt und davon in den Tod gezogen wird. Sie werden auch verglichen mit der unwiderstehlich schönen griechischen Hetäre Phryne. Einer antiken Erzählung folgend wurde sie der Blasphemie beschuldigt: Sie habe behauptet, sie sei schöner als Aphrodite. Ihr Anwalt zog vor ihren athenischen Richtern den Schleier fort, der sie umhüllte (in dem sie sich verbarg wie die Flamingos ihre Augen); damit führte er nicht nur ihre nackte Schönheit vor, sondern entlarvte die Richter allesamt als Voyeure, die – überwältigt – nicht anders konnten als Phryne freisprechen. Beide sich überlagernde Motive, Voyeurismus und Narziss, gehören dem Bild- und Metaphern-Komplex des Spiegels an, der das fin de siècle ebenso faszinierte wie die ersten dreißig Jahre des 20. Jahrhunderts, in Kunst und Literatur wie im Film und in der Psychoanalyse. Wenn die Flamingos im letzten Vers von Rilkes Sonett einzeln ins Imaginäre schreiten, so ist diese „nicht reale“ Welt eine zwischen Gemälde, Spiegelbild, Mythos, Metapher und dem Gedicht selbst oszillierende, den profanen Blick lockende und ihm zugleich entzogene Dimension zwischen Sichtbarkeit und wesentlicher Abwesenheit.

Zuerst ist damit in der Sprache des Gedichts die Bandbreite des Phänomens umrissen, das sich später in Frankreich, angeregt durch die Entdeckung der deutschen Romantik und den vielfach auf sie bezogenen Surrealismus, über verschiedene Etappen als produktiver Begriff in Anthropologie und Ethnologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft durchgesetzt hat und heute in Deutschland bis hinein in die Kunstdidaktik wirkt.

Sartres existentialistische Perspektive

Sartres bewusstseinstheoretische Untersuchung „Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft“ von 1940 steht in der kurzen Geschichte des Imaginären an erster Stelle. Der umfangreiche Essay wird von späteren Vertretern des *Imaginaire* als dessen Entwertung in der Tradition des Rationalismus und Positivismus kritisiert.⁽¹⁾ Tatsächlich bewegt sich Sartre auf anderen Denk-Wegen als seine Kritiker. Er entwertet jedoch das *Imaginaire* nicht, im Gegenteil: Das Imaginäre erscheint vor allem im letzten Kapitel als *die* wesentliche Freiheit des Menschen:

„Die Vorstellungskraft ist keine empirische und zusätzliche Fähigkeit des Bewußtseins, sie ist das ganze Bewußtsein, insoweit es seine Freiheit realisiert; jede konkrete und reale Situation des Bewußtseins in der Welt geht mit Imaginärem schwanger, insofern sie sich immer als ein Überschreiten des Realen darbietet. [...] weil er transzendental frei ist, stellt der Mensch vor.“ (Sartre 1971: 289)

Das *Überschreiten*, ein Begriff, den Sartre von Heidegger übernimmt, bezeichnet er als „nichtende Funktion“, die „sich nur in einem vorstellenden Akt manifestieren kann“:

„Es kann dabei keine Intuition des Nichts geben, weil eben das Nichts nichts ist und weil jedes Bewußtsein – intuitiv oder nicht – Bewußtsein von etwas ist. Das Nichts kann sich nur als eine Infrastruktur von etwas geben. [...] Das Hineingleiten der Welt in das Innere des Nichts und das Auftauchen der menschlichen Realität in diesem gleichen Nichts kann nur durch die Setzung von etwas geschehen, das im Verhältnis zur Welt Nichts ist, und im Verhältnis zu dem die Welt Nichts ist. Damit definieren wir offensichtlich die Konstitution des Imaginären.“ (Sartre 1971: 289 f)

Und weiter unten: „So hat sich die Imagination [...] als eine wesentliche und transzendente Bedingung des Bewußtseins erwiesen. Es ist ebenso absurd, ein Bewußtsein zu denken, das nicht vorstellte, wie ein Bewußtsein, das nicht das cogito vollziehen könnte.“ (ebd. 292) Denken und Vorstellen konstituieren gleichermaßen das Bewusstsein.

Die extrem verdichtete und hier stark gekürzt vorgestellte Passage sei durch einige Bemerkungen zur Kunst ergänzt, die Sartre im zweiten Teil des Schlusskapitels fokussiert. Das Kunstwerk sei „ein Irreales“. Sartre veranschaulicht diese These u.a. am Beispiel einer Symphonie: Sie geht nicht auf in ihren materiellen Realisierungen, sie ist nicht die oder jene Aufführung, sie ist vielmehr „ganz außerhalb des Realen. Sie hat ihre eigene Zeit, die vom ersten Ton des Allegro bis zum letzten Finale abläuft, aber diese Zeit ist nicht im Gefolge einer anderen Zeit, die durch sie fortgesetzt würde und die ‚vor‘ dem Einsetzen des Allegro läge; es folgt ihr auch keine Zeit, die ‚nach‘ dem Finale käme. Die 7. Symphonie ist überhaupt nicht *in der Zeit*. Sie entgeht also ganz dem Realen. Sie gibt sich *als solche*, aber als abwesend, als außer Reichweite. [...] Dennoch hängt sie in ihrem Erscheinen vom Realen

ab [...] Sie gibt sich also als ein ständiges Anderswo, eine ständige Abwesenheit. [...] Sie ist nicht einfach – wie zum Beispiel die [sc. platonischen G.M.] Wesenheiten – außerhalb von Zeit und Raum: sie ist außerhalb des *Realen*, außerhalb der Existenz. Ich höre sie nicht real, ich höre sie im Imaginären.“ (ebd. 297 f)

Vielleicht liegt Gilbert Durands Missverständnis, dem zufolge Sartre das *Imaginaire* vollkommen entwertet,⁽²⁾ darin, dass er nicht erkennt, welch hohen Wert Sartre dem „Irrealen“ zuschreibt und wie er dagegen das Reale, das er Existenz nennt, verachtet. Im Roman „La Nausée“, der zwei Jahre vor dem theoretischen Text erschienen ist, wird das überdeutlich. Die *Existenz*, das materiell Seiende, erregt im Ich-Erzähler einen metaphysischen Ekel; er wünscht, sie „von ihrem Fett zu entleeren, „sie auszuwingen, auszutrocknen, mich zu reinigen, hart zu werden“. (Sartre 1982: 196) Ein alter Ragtime, ein Song, den er abends in einer Bar hört, wird für den Protagonisten zum großen Gegenentwurf der Existenz, „ein anderes Glück: außerhalb von mir ist dieses stählerne Band, die beschränkte Dauer der Musik, die unsere Zeit ganz und gar durchmißt und sie verneint und sie mit ihren kleinen spröden Spitzen zerreißt; es gibt eine andere Zeit.“ (ebd. 31 f) – „dieser kleine Schmerz aus Diamant“, heißt es an anderer Stelle, „existiert nicht. [...] Durch Schichten um Schichten von Existenz offenbart er sich, schlank und fest, und wenn man ihn ergreifen will, trifft man nur auf Existierendes, sinnlos Existierendes. Er ist hinter ihnen: ich höre ihn nicht einmal, ich höre Töne, Luftschwingungen, die ihn enthüllen. Er existiert nicht, denn an ihm ist nichts zuviel: alles übrige ist zuviel im Verhältnis zu ihm. Er ist.“ (ebd. 196) Wenn Sartre eine „dévaluation“ vorzuwerfen wäre, so nicht die des Imaginären, als das er u.a. die Kunst versteht, sondern die der kontingenten *Existenz*, die er im Roman mit den stärksten Suggestionen des Ekels beschreibt. Es liegt nicht allzu fern, aus diesem Roman eine Spielart gnostischer Weltverachtung herauszulesen, nur dass sie sich nicht vor der Folie einer absoluten göttlichen Reinheit entfaltet, sondern im Gegensatz zum Irrealis des Imaginären per excellence: der Kunst.

Sartre zufolge schreiten Rilkes Flamingos durch ihre mehrfachen Spiegelungen in ein Nichts, das zugleich als das Imaginäre das einzig wirkliche Sein ist: ins Gedicht.

Vom Erkenntnishindernis zur Poetik der Elemente

Einen anderen Weg als Sartre schlägt zur selben Zeit (Ende der dreißiger Jahre) Gaston Bachelard ein. Der Physiker, Physiklehrer und Philosoph, der sich mit der Entstehungsgeschichte und Epistemologie der modernen Naturwissenschaften auseinandergesetzt hatte, veröffentlichte 1937 seine Untersuchung „Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis“ (dt. 1987). Bachelards epistemologisches Interesse gilt einer Archäologie, einer, wie er sagt, *Psychoanalyse* des vorwissenschaftlichen Geistes, der – alles andere als eine quasi organische Vorstufe – für das moderne wissenschaftliche Denken das größte Hindernis darstelle. Ein Jahr später, 1938, erscheint seine „Psychoanalyse des Feuers“ (dt. 1959), in der er diese Überlegungen am Phänomen Feuer exemplifiziert. Die sinnlich-emotionale, sexuell grundierte Faszination durch das Feuer, die „allzu lebendigen, allzu bildhaften Experimente“ und „die Bilder, die Analogien, die Metaphern“ (Bachelard 1987, 82, 80) erweisen sich als Denkhindernisse, die die wissenschaftliche Erkenntnis blockieren. Im Vorwort schreibt Bachelard: „Diese ungeklärten Anschauungen sind Lichtspiegelungen, die die legitimen Klarheiten trüben, welche der Geist in einer Anstrengung des Begriffs auffangen muß. Jeder einzelne muß in sich selbst diese ungeklärten Anschauungen zerstören.[...] Jeder muß seine Zuneigungen und sein Wohlgefallen an primären Anschauungen noch sorgfältiger abtönen als seine Abneigungen.“ (Bachelard 1959: 15 f) Es fallen auch die Wörter *Irrtümer*, *falsche Bezeichnung*, gar *Dummheit*. Das Schlusswort nimmt jedoch eine andere Richtung: Von einer Arbeit über die Denkhindernisse und gegen die Dummheit der „ungeklärten Anschauungen“ ist das Buch quasi unter der Hand des Wissenschaftlers zu einer Untersuchung der psychologischen Grundlagen der poetischen Einbildungskraft geworden. Der Schwerpunkt liegt jetzt nicht mehr auf den Naturwissenschaften, sondern auf der Erforschung der Feuer-Träumereien („*rêverie*“) selbst und auf der Genese von Metaphern.

Die „Psychoanalyse des Feuers“ markiert in Bachelards Werk und Biographie den Übergang von der Physik und Epistemologie zu einer von C.G. Jungs Tiefenpsychologie beeinflussten Literaturtheorie und Ästhetik. In der Einleitung zu seinem nächsten, 1942 publizierten Buch „L'Eau et les Rêves“ mit dem Untertitel „Essai sur l'imagination de la matière“ ist nicht mehr von den Irrtümern und Dummheiten vorwissenschaftlichen Denkens die Rede, sondern von den „forces imaginantes“. (Bachelard 1942: 1) Dem Rückblick wird damit die „Psychoanalyse des Feuers“ nicht nur als biographisches Scharnier zwischen Naturwissenschaft und Literaturtheorie kenntlich, sondern auch als Eröffnungsfigur einer Theorie der literarischen Produktivität, die Bachelard am Leitfaden der vier Elemente der antiken Naturphilosophie entwickelt. Es folgen auf „L'Eau et les Rêves“: „L'air et les Songes: es-

sai sur l'imagination du mouvement“ (1943) ; „La Terre et les Rêveries de la Volonté: essai sur l'imagination des forces“ und „La Terre et les Rêveries du Repos: essai sur les images de l'intimité“ (beide 1948). Bachelard untersucht nicht als Literaturhistoriker das Fortleben des Elementengevierts in Kunst und Literatur der Neuzeit bis weit in die Moderne hinein; vielmehr erforscht er die Elemente in ihrer Eigenart als „Hormone der Einbildungskraft“. ⁽³⁾ Als lebensnotwenige, alltägliche und materielle Phänomene und Substanzen tangieren sie unser Leben unmittelbar und grundieren unsere leibsinlichen Erfahrungen. Diesen Leibbezug betonen die Untertitel, die Bachelard den Bänden über die Elemente Luft und Erde gegeben hat: Imagination der Bewegung, des Willens und der Kraft, der Ruhe und Intimität. Bachelards Imagination ist nicht nur eine der Materialien und Substanzen, sondern zugleich eine des Leibes. Materielle Imagination setzt er gleichberechtigt neben die Imagination der Formen. Beide Begriffe, die an die aristotelische Opposition von Form und Stoff erinnern, erscheinen ihm unverzichtbar für eine Philosophie der poetischen Schöpfung. ⁽⁴⁾ Sein Interesse gilt jedoch der Imagination oder, um den Begriff zu nennen, den er am häufigsten verwendet, der *rêverie* der Materie. Anders als die der Formen ist sie nur selten untersucht worden: Bachelards Werk ist hierin originell, einzigartig und wegweisend, z.B. für die Bedeutung des Materials in der Bildenden Kunst, das vor allem Monika Wagner in den letzten Jahrzehnten zu einem wichtigen kunstwissenschaftlichen Gegenstand entwickelt hat (vgl. Wagner u.a. 2001, 2002).

Mit der hohen mythischen Aufladung der Elemente, die der Geschichte dieser Denkfigur aus der vorsokratischen griechischen Philosophie inhärent ist, kommt eine kulturelle Bindung der materiellen Imagination ins Spiel, auf die Bachelard hinweist, wenn er sie als „au-dessus de la greffe“ (oberhalb der Pfropfstelle) bezeichnet, „quand une culture a mis sa marque sur une nature.“ (1942: 14): Es geht nicht um einen kruden Naturalismus. Die Mythen des Feuers, des Wassers, der Luft, der Erde sind Muster oder Modelle unserer vitalen Beziehung zu den Elementen. Bachelard spricht u.a. vom Prometheus- und vom Empedokles-, vom Ophelia- und vom Charon-Komplex. Immer schon sind unsere Vorstellungen geprägt vom *kulturellen Imaginären*. Im Spätwerk, vor allem in „La poétique de la rêverie“ (1960) tritt die materielle Seite deutlicher als früher zurück gegenüber der „Träumerei der Worte“. ⁽⁵⁾ Bachelard bezeichnet sich als einen „rêveur de mots, un rêveur de mots écrits“. (1960: 15) Die Wendung von der Materialität der Elemente zur *rêverie* des Wortes ist jedoch nur eine scheinbare Verlagerung des Interesses, eine geringfügige Akzentverschiebung. Tatsächlich bezieht sich auch die elementare Imagination der früheren Bücher immer auf die Sprache. Die *rêverie* des Autors wie des Lesers entzündet sich am Wort und Vers, verlässt die Buchseite und kehrt nach ihrem träumerischen Flug wieder zu ihr zurück. Allerdings wären die Worte kein unerschöpflich vibrierender Resonanzkörper der Imagination, wenn nicht ihr Klang und ihr Schriftbild Erinnerungen an konkrete leibliche Erfahrungen und Begegnungen mit den elementaren Materialien und Dingen in uns zum Schwingen bringen würden – so gibt es z.B. keine Träumerei der Luft ohne die Leib-Erfahrung des Sich-Aufrichtens.

Im Buch über die Imaginationen der Luft (*L'Air et les songes*, 1943) taucht meines Wissens in Bachelards Werk erstmals der Begriff des „imaginaire“ auf, an prominenter Stelle, gleich auf der ersten Seite der Einführung (1943: 7). Hier setzt sich Bachelard mit den Untersuchungen zur Einbildungskraft (*imagination*) auseinander:

„On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginante. [...] Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté. [...] Sans doute, en sa vie prodigieuse, l'imaginaire dépose des images, mais il se présente toujours comme au-delà de ses images. Il est toujours un peu plus que ses images.“ (1943: 7 f)

Halten wir fest, was Bachelards *imaginaire* charakterisiert: Es ist fundiert in der materiellen und leibsinlichen Imagination; sie oszilliert zwischen Materialität und der Immaterialität von Worten und Texten, denen die kulturellen Traditionen „aufgepfropft“ sind – Traditionen, die indes in jeder intensiven Imagination oder *rêverie* erneuert werden. Diese Imagination bildet keine Formen, sondern löst fixierte Formen auf, ihr Produkt ist kein Bild, sondern ein ständiger Wandel von Bildern, die sich wie in einer Aureole bewegen – im *Imaginaire*. Es lässt sich in Metaphern der Wolke oder des Schwarms fassen – beides Prozesse (wie das Feuer) eher als Substanzen: beweglich, keine Summe der Bilder, die es konstituieren, sondern ein stets sich verjüngendes,

erneuerndes Fluides.

Rilkes Flamingos sind Bestandteil eines solchen Schwarms von Metaphern, die sich im Fortgang des Gedichts ständig verwandeln, eines Schwarms, der um Spiegel und Blick, um den Narziss-Komplex kreist.

Anthropologische und ethnologische Beiträge

Bachelard war von C.G. Jungs Theorie der Archetypen (1919) fasziniert und hat auch einzelne Begriffe von Jung übernommen. Es wäre jedoch verfehlt, sein literaturtheoretisches Werk auf eine literarische Anwendung der Tiefenpsychologie zu reduzieren. Seine Auffassung des Imaginären kontrastiert zur Verfestigung der Archetypen in stabilen Bildern, wie sie die Erfolgsgeschichte der Tiefenpsychologie belegt. Gleichwohl hat Bachelards Werk dazu beigetragen, die Tiefenpsychologie in der Geschichte des *Imaginaire* zu verankern. Sein Schüler Gilbert Durand hat ein umfangreiches Werk geschaffen, in dem Tiefenpsychologie, weitere ethnologische und religionswissenschaftliche Mythen-theorien, Strukturalismus und Bachelards Theorie des Imaginären eine neue Synthese eingehen, die er „archétypologie générale“ nennt. Er beruft sich auf die religionswissenschaftliche und ethnologische Mythenforschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, u.a. auf Rudolf Otto, Georges Dumézil und Mircea Eliade, ebenso wie auf Ernst Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“, in der dem Mythos ein Band gewidmet ist. Auch bezieht sich Durand mehrfach auf Piaget und übernimmt zahlreiche seiner entwicklungspsychologischen Begriffe: *L'imaginaire* ist für ihn definiert durch den „trajet anthropologique“, in dem die Repräsentation des Objekts durch die Triebkräfte des Subjekts assimiliert und umgekehrt die subjektiven Repräsentationen durch vorangegangene Akkommodation an das objektive Milieu modelliert werden.⁽⁶⁾

Leidenschaftlich wendet sich Gilbert Durand gegen die Marginalisierung der Imagination durch Rationalismus und Positivismus, in der er ein Erbe ikonoklastischer christlicher Tradition ebenso sieht wie den perennierenden Ausdruck eines eurozentrischen Weltbilds. Er kritisiert die Dominanz des Identitätsdenkens und des *tiers exclu* (*tertium non datur*) zugunsten einer Philosophie der Differenz. Die Einbildungskraft, die in Frankreich traditionell wenig Fürsprecher hatte und seit Nicolas Malebranche (1674/2006) als „la folle du logis“ bezeichnet wurde, die nur Unordnung im Geist der Menschen anrichtet und ihn durch Aberglauben und Unsinn verstört, bezeichnet Durand als das erste und grundlegende Vermögen des Menschen. Er plädiert im Namen einer die Menschheitsgeschichte umspannenden mythischen und religiösen Tradition für eine Ergänzung des *homo sapiens* durch den *homo symbolicus* (Durand 1994: 32).

Das Recht des *tiers exclu* bringt Durand in seinem klassifizierenden System des *Imaginaire* zur Sprache, in dem er ein „régime diurne“ und ein „régime nocturne“ setzt, aber den lauernden Dualismus solch eines binären Systems durch eine Dreiteilung aufbricht: Die beiden *régimes* generieren drei Strukturen, eine heroische, Ort der Spaltung, der Antithese und des autistischen Rückzugs; eine synthetische oder dramatische, die für die *coincidentia oppositorum* und die dialektische Beziehung der Antagonisten sorgt, und eine mystische, in der Wiederholung, Dauer und Adhäsionskraft herrschen. Diesen Strukturen entsprechen bestimmte logische Prinzipien, verbale Schemata, Archetypen und weitere Kategorien, die zu einem Teil bildlich-anschaulich formuliert sind (Symbole, Archetypen, Bilder des Tarotspiels), zum anderen philosophischen und psychologischen Kategorien entnommen sind. Die beiden *régimes* repräsentieren zwei Weisen der menschlichen Einstellung zu Zeit und Tod. Das *régime* des Tages ist durch eine kämpferische Haltung gekennzeichnet, das der Nacht durch lustvolle Intimität des Eindringens und Versinkens in Tiefe und Dunkelheit. „L'Imaginaire“, so schreibt Durand im Vorwort zur dritten Auflage seines Buchs über die Strukturen der Einbildungskraft: „L'Imaginaire – das heißt das Ensemble der Bilder und ihrer Verbindungen, das das denkerische Kapital des *homo sapiens* konstituiert – erscheint uns wie der große fundamentale Nenner, in den sich alle Verfahren des menschlichen Denkens einordnen.“⁽⁷⁾

Durands *Imaginaire* dürfte Rilkes Flamingos in einer als archetypisch und universell modellierten, wenn auch in bestimmten Zeitrhythmen sich wandelnden Bilderwelt empfangen, in der ihnen die unergründlich spiegelnden Wasser des Narziss zugewiesen würden, die dem *régime* der Nacht angehören.

Was ist das Imaginäre?

Drei Blicke auf das Imaginäre /*l'imaginaire* haben drei Konzeptionen und Schwerpunkte des Begriffs erkennen lassen: Das Imaginäre als Nicht-Ort des Seins: der Kunst – Das Imaginäre als Aureole, Wolke oder Schwarm von elementaren Träumereien über Substanzen und Worte – Das Imaginäre als komplexes System eines mythisch fundierten, aber im Mythos nicht verharrenden

Denkens der menschlichen Einheit in Vielfalt.⁽⁸⁾ Gemeinsam ist den hier skizzierten Theorien des Imaginären, dass sie *imago* nicht als Bild im Sinn eines Gemäldes oder Fotos meinen, sondern als Mythos, Metapher, Wort und Text. Die Bilder des Imaginären sind nicht solche, an denen sich etwa im Kunstunterricht „Bildkompetenz“ einüben ließe. Wohl aber kann das Imaginäre anregend sein für einen Unterricht, der es als Schlüssel zur künstlerischen Kreativität ernstnimmt und der prozessorientierte Verfahren und Aufgaben ebenso bevorzugt wie transdisziplinäre Offenheit. Ein kurzer abschließender Blick auf Gegenstände und Themen, die unter dem Stichwort des kulturellen Imaginären gefasst sind, soll die Vielfalt solcher Anregungen verdeutlichen.

Aufgrund der divergenten Theorien des Imaginären ist der Begriff des Imaginären heute so weit gespannt wie das ihm häufig zugeordnete Adjektiv „kulturell“. In der Tradition von Bachelards Werk entstanden vor allem in den später achtziger und den neunziger Jahren zahlreiche Untersuchungen zu Substanzen und Phänomenen, z.B. zum *Imaginaire* des Nebels und der Wolken⁽⁹⁾, des „*Bestiaire – animaux et mots*“ (dem Rilkes Flamingos zuzuordnen wären), des Regenbogens, des Schlamms, der schwarzen Sonne, des Gewitters, des Schwarzen und des Weißen, des Spiegels und der Reflexe. All diese und viele weitere Naturphänomene, Materialien, Substanzen und Dinge eignen sich als Schwerpunkte und Themen für ästhetische Forschungsprojekte bereits in der Grundschule und nicht weniger für ältere Schülerinnen und Schüler. Dabei kommen eigene Beobachtungen und Erfahrungen ebenso zu ihrem Recht wie Mythen, Kunstwerke und naturwissenschaftliches, historisches und psychologisches Wissen. Die ethnographische und anthropologische, auch mythenanalytische Tradition verbindet die materielle Imagination mit dem *Imaginaire* von Religionen, Kulturen, der Geschlechterbeziehungen, der Lebensalter, der Epochen. Raum und Zeit, Landschaften und Städte, sie alle sind neben ihren realen Koordinaten markiert durch Symbolcluster von Bildern, Geschichten, Phantasien und Gefühlen. Der Reiz des Begriffs liegt in seiner Offenheit, in seiner Produktivität: *L'imaginaire* bezeichnet den „irrealen“ symbolischen Kosmos des Menschen, die *Aureole*, mit der er, das symbolbildende Wesen, die Natur wie seine eigenen Schöpfungen erhellt.

Endnoten

¹ Vor allem von Gilbert Durand, moderater von Jean-Jacques Wunenberger (2003); vgl. Durand (1969): 16 ff, insbesondere 19. Wunenberger: 16.

² Durand verwendet den Begriff „une totale dévaluation“ (Durand 1969: 19).

³ „Nous n'avons donc pas tort, croyons-nous, de caractériser les quatre éléments comme les hormones de l'imagination.“ (Bachelard 1943: 19).

⁴ „indispensables à une étude philosophique complète de la création poétique.“ (Bachelard 1942: 2).

⁵ Zur Frage, welche Bedeutung Bachelard einerseits der Materie, andererseits der Sprache am Ursprung des poetischen Bildes in der Seele des Autors einräumt, vgl. Pârvu 2001 sowie Ghita 2000, 132.

⁶ „Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent 'par les accommodations antérieures du sujet' au milieu objectif.“ (Durand 1969: 38).

⁷ „L'Imaginaire – c'est-à-dire l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de l'homo sapiens – nous apparaît comme le grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine.“ (Du-

rand 1969: 12)

⁸ Nicht zu Wort gekommen sind in diesem Rahmen andere Konzeptionen des Begriffs, u.a. die von Roger Caillois, Henry Corbin, Jacques Lacan, Wolfgang Iser.

⁹ Diese und die folgenden Stichworte entsprechen Titel der Reihe Figures. Cahiers du Centre de Recherche sur L'Image, Le Symbole, Le Mythe. Diese Titel werden hier nicht einzeln aufgeführt. Sie sind (noch) zu finden unter dem Link <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/collections.htm> (Letzte Abfrage 6.4.2012) Diese Seite des Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité ist allerdings seit 2007 nicht aktualisiert worden. Eine aktuelle Seite unter der Leitung von Wunnenberger, der auch für das Centre Bachelard zeichnete, findet sich unter: <http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm> (Letzte Abfrage 6.4.2012)

Literatur

Autorenkollektiv (1989): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Band H-P. Berlin (DDR).

Bachelard, Gaston (1938/ dt.1987): Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis. (La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective.) Frankfurt a.M.

Bachelard, Gaston (1938/ 1959) : Psychoanalyse des Feuers. (La Psychanalyse du feu.) Stuttgart.

Bachelard, Gaston (1942) : L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris.

Bachelard, Gaston (1943) : L'air et les Songes: essai sur l'imagination du mouvement. Paris.

Bachelard, Gaston (1948) : La Terre et les Rêveries de la Volonté: essai sur l'imagination des forces. Paris.

Bachelard, Gaston (1948): La Terre et les Rêveries du Repos: essai sur les images de l'intimité. Paris.

Bachelard, Gaston (1960) : La poétique de la rêverie. Paris.

Centre de Recherche sur L'Image, Le Symbole, Le Mythe (1986 ff ed.): Cahiers Figures. Dijon.

<http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/collections.htm> (6.4.2012)

Chelebourg, Christian (2005): L'imaginaire littéraire. Des archetypes à la poétique du sujet. [2000] Paris.

Durand, Gilbert (1969): Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale. Paris, Bruxelles, Montréal.

Durand, Gilbert (1994): L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris.

Ghită, Roxana Andreea (2000): L'image poétique chez Bachelard (une perspective poétique). In: L'approche poétique/poétique, 1. Craiova: 130-137.

Malebranche, Nicolas (1674/ 2006): De l'imagination (De la recherche de la vérité, Livre II) [1674] Vrin (= Bibliothèque des Textes Philosophiques).

Părvu, Maria Christina (2001): Gaston Bachelard et la rêverie langagière. In: L'approche poétique/poétique 2. Craiova.

Rilke, Rainer Maria (1955): Der Neuen Gedichte anderer Teil. Sämtliche Werke. Rilke-Archiv (Hg.). Erster Band. Frankfurt.

Sartre, Jean-Paul (1938/ dt. 1982): Der Ekel. Reinbek.

Sartre, Jean-Paul (1940/dt. 1971): Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft. (L'Imaginaire. Psycholo-

gie phénoménologique de l'imagination.) Reinbek.

Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München.

Wagner, Monika (Hg. 2002): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. Mit Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt. München.

Wunenberger, Jean-Jacques (2003): L'Imaginaire. Paris.

<http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm> (6.4.2012)

L'imaginaire / das Imaginäre. Eine Spurensuche zur Begriffsgeschichte

Von Gundel Mattenklott

Fasziniert von den Bilderwelten der Neuen Medien verbleibt die allgemeine Debatte meist in der kulturhistorisch interpretierbaren Blickbeschränkung auf die Augen und das Sehen.^[1] Unter den Bedingungen der technischen Apparaturen findet derzeit eine Umorientierung statt. Neue auditive Praxen im Verbund mit taktilen, visuellen, räumlichen Medien bringen auf eine andere Weise das Zusammenspiel von Schrift, Bild, Ton, welche kulturhistorisch hierarchisch und isoliert voneinander betrachtet werden, in den Blick. Erfahrungsvollzüge wie das Hören und das Sehen thematisieren das grundlegend medial angelegte Verhältnis des Menschen zur Welt. Die Technik bricht nicht von außen in z. B. die Stimme oder das Auge bzw. Bild ein, „Künstliches“ ist bereits von Anfang an in ihr am Werk. „Künstlichkeit“ und „Natürlichkeit“ ist von daher integraler Bestandteil jeder Erfahrung. Jede Erfahrung und Wahrnehmung ist durch strukturelle Differenzen gekennzeichnet. Wenn nun alle Erfahrungen medial strukturiert sind – so unsere These – dann setzt sich diese Strukturierung auch auf neue und andere Weise in den Medien fort. Künstlerische Projekte greifen in jüngster Zeit zunehmend diese Modalitäten, Welt zu hören und sehen auf. Sie tragen auf ungewöhnliche Weise dazu bei, Hör- und Sehordnungen zu befragen, um auf diese Weise Verschiebungen im Raum durch Performances anzustellen (Waldenfels 2010; Westphal 2010a/b; 2011).

1. Zur Hierarchie der Sinne

Wenn wir Bilder von der Welt entwerfen, entsteht notwendig eine Differenz von Welt und Weltbild, mit allen erkenntnistheoretischen Risiken und Gefahren, Täuschungen und Trugbildern. Dem Bild, von dem wir uns ein Bild machen, glauben wir dabei in der Regel mehr, als dem Bild, das wir uns von etwas Gesagtem machen. Auch sind wir überrascht, wenn die Telefonstimme, von der ich mir ein Bild mache, sich nicht mit der Person deckt. Manipulationen sind in beiden Bereichen gleichermaßen technisch realisierbar. Demzufolge haben wir es in doppelter Hinsicht mit Trugbildern zu tun: den technisch hergestellten und unseren eigenen. So ist weder unserer Wahrnehmung zu trauen, noch den Bildern, wie sie sich durch Medien vermittelt zeigen.^[2]

Die Stimme steht in der Zeit, sie ist im Charakter eher flüchtig und steht dem Gedächtnis und Erinnern und damit verbunden auch Vergessen anheim. Beim Zuhören kann ich auch etwas überhören. Ein Bild kann ich mir immer wieder ansehen und aus verschiedenen Blickwinkeln befragen, es beansprucht eher den räumlichen Sinn, grenzt aber auch aus und überdeckt etwas anderes zu Sehendes. Das Hören und Zuhören ist als traditionelles Erkenntnismodell dem Visuellen untergeordnet und von geringerer Bedeutung. Die Flüchtigkeit des Phänomens der Stimme unterläuft eine traditionelle Vorstellung von Wissenschaftlichkeit, die in objektivierbaren Ergebnissen ihren Rückhalt findet, während mit dem Phänomen der Stimme Kontrollverlust einhergeht. Diese Auffassung betrachtet das Sehen als etwas, das feststellt und auf Bilder aus ist. Sich ein Bild machen bedeutet in dieser rational

orientierten Logik, Bilder zu entwerfen, Begrenzungen vorzunehmen und auf Distanz zu gehen (Westphal 2002, 40). Diese herrschaftskritische Sichtweise beschäftigt sich mit der Frage, *wer* sieht und hört und darüber bestimmt.

Der Zugang, den wir hier verfolgen, verweist uns darüber hinaus auf Formen, *wie* uns z. B. Sprechen/Sehen gegeben ist. Sie zeigen sich performativ und prozesshaft als Artikulation von Sinn in der Angewiesenheit auf den Hörenden bzw. Sehenden als den anderen, der hört/sieht und den Sprechenden/Sehenden, der sich hört/sieht. Mit diesem Erkenntnisinteresse verbindet sich eine Hinwendung zu den Prozessen der Aufnahme und Aneignung von Gegenständen, auf die Wahrnehmung von Selbst und Welt.

2. Wie wir sehen und hören

Wir gehen mit Merleau-Ponty (1966) davon aus, dass jede Wahrnehmung grundsätzlich situativ und kontextuell gebunden ist. Es gibt keine reine Wahrnehmung eines wahrgenommenen Gegenstandes. Kant hatte angenommen, dass jede mögliche Wahrnehmung ein sich selbst begründendes, ursprüngliches und synthetisches Vereinheitlichungsprinzip, das grundsätzlich über empirische Sinneserfahrungen wie dem Sehen stehe, zur Voraussetzung habe (Kant 1993, 161). Wir gehen hier von Grundstrukturen des Sehens und Hörens aus, zu denen die Gestaltbildung, Horizontalität, Zeit- und Raumstruktur gehören, die unsere Wahrnehmung organisiert. Wir haben es immer mit einer gestalt- und bedeutungshaften Wahrnehmung zu tun. Auch ist unsere Wahrnehmung gebunden an den Kontext mit etwas Anderem. Wir nehmen Dinge immer schon in einer bestimmten Weise wahr. Wir nehmen nicht nur etwas Bestimmtes wahr, sondern immer Anderes *mit* wahr. Wir können außerdem davon ausgehen, dass die Wahrnehmungsregister untereinander, wie das Sehen und Hören etc., verbunden sind. Das findet in der Sprache der Synästhesie seinen Ausdruck. Wenn z. B. eine Farbe als schrill bezeichnet wird, also eine Farbe mit einem Ton verglichen wird. Wahrnehmung ist in personaler und sozialer wie auch historischer Hinsicht eine Strukturierungsleistung in einem bestimmten zeitlich und räumlich vermittelten Kontext.

Seit 100 Jahren befinden sich die Modalitäten und Formen der Wahrnehmungen nachweislich mit Hilfe der Medien selbst in einer kontinuierlichen Transformation. Crary kommt zu dem Schluss, wenn es im zwanzigsten Jahrhundert ein bleibendes Charakteristikum des Sehens gäbe, dann das, dass ein solches fehle (Crary 199, 22). Es unterliege der Adaptierbarkeit an technologische Beziehungen, neuen sozialen Konfigurationen und neuen ökonomischen Zwängen im Zuge eines Modernisierungsprozesses.

Mit Blick auf den Rezipienten sind unsere Wahrnehmungen engstens verknüpft mit ihrer Erfahrungsgeschichte. Wie wir sehen, hören, riechen etc., wird nicht allein von uns hervorgebracht. Sie sind verbunden mit dem, was gesehen oder gehört etc. wird. Darüber hinaus sehen wir ein Bild immer *als* ein Bild. Es macht einen Unterschied, ob ich einen Rembrandt im Deutschen Museum betrachte oder im Netz. Es macht einen Unterschied, ob ich einen Gesangsvortrag in einem Konzertsaal, in einem Park oder zu Hause auf CD höre. Atmosphäre, Akustik, Techniken (Mikrofon, Lautsprecher) prägen die Aufnahme des Gesangs. Und nicht zuletzt nehmen wir immer auf dem Hintergrund einer Erfahrungsgeschichte mit den Dingen der Welt wahr. Das Telefon, welches selbst immer wieder virtuelle Räume zwischen den Menschen schafft und damit verbindet und trennt zugleich, hat sich z. B. in den letzten 100 Jahren als Apparatur und im Umgang damit gewandelt (vgl. Münker 2006). Und nicht zuletzt: Jeder Mensch lebt in anderen Verweisungsbezügen, die seine Wahrnehmung von sich und Welt beeinflusst (vgl. Meyer-Drawe 2001, 11f.). Die Frage stellt sich hier nun insbesondere, wie sich diese grundlegenden Annahmen in Hinsicht auf die neuen Medien behaupten bzw. neu stellen. Oder verlieren sich diese Bezüge im „Überall“ des Netzes? Am Beispiel Stimme soll dies im Weiteren erörtert werden.

3. Stimme als und im Medium

Die Stimme ist wesentlicher Bestandteil und Träger von Information und darüber selbst an Kommunikation beteiligt, sie ist also auch Information, Geste und Ausdruck. Über Stimme zu sprechen findet *in* und *mit* der Stimme statt. Darin ist ein Moment der Doppelung enthalten, das jedoch nicht zur Deckung kommt. Stimme entzieht sich einer eindeutigen Verortung. Sie erscheint als Selbstpräsenz, indem ich mich selbst sprechen höre und zugleich als Fremdheit, indem ich mich selbst sprechen höre, wie ein anderer mich hört. Hören ereignet sich als Antwort auf einen Anspruch, der vom Anderen ausgeht, das auch das eigene Andere sein kann. Es gibt eine Differenz zwischen der gehörten und gesprochenen Stimme. Stimme unterliegt nicht nur einem ständigen Wan-

del und Anpassungsprozeß, sondern sie ist auch vielschichtig. Sie erscheint in ihrer Körperlichkeit, hat Alter, Geschlecht und Identität, sie hat Klang und Sinn, Ton und Bedeutung gleichzeitig. Über Stimme lässt sich nur reden, wenn man das Hören mit bedenkt. Reflektiert wird von daher die Stimme als vergesellschaftete, technisch-medial reproduzierte, als leibliche in lebensweltliche Bezüge eingebettete Stimme und als Thema unserer Hörgewohnheiten. Im technischen Medium wird eine andere Wirklichkeit der Stimme produziert. Medien machen diese Differenz bewusst. Stimmen können medial verändert werden, das Hören jedoch nicht. Stimmen – wie auch immer medialisiert – müssen gehört werden und bedürfen gerade deshalb des Rückgriffs auf die kommunikative Situation des leiblich-sinnlichen Zuhörens.

4. Medien als Zugänge zur Welt

Medien hat der Mensch immer schon verwendet, um sich über seinen Körper hinausgehend Ausdruck zu verschaffen, sich zu inszenieren oder seine Arbeit zu erleichtern. D. h. der Zugang zur Welt ist immer schon vermittelt und medial. Medien bringen das *Wie* ins Spiel, nämlich die Mittel, Wege und Verfahren, um sich zu entäußern und auszudrücken. Waldenfels weist auf die Grundsituation des Menschen als Lebewesen hin, das auf der Schwelle von Natur und Kultur existiere (Waldenfels 1999, 94). Weder geht der Mensch gänzlich in die Natur ein, noch lässt ihn seine leibliche Zugehörigkeit zur Natur aus dieser gänzlich heraustreten. Diese Ambivalenz verweist uns auf die grundlegende Medialität unseres Zugangs zur Welt, wie sie sich z. B. schon über den Körper oder die Sprache vollzieht. Medien sind materiale Formen, ohne die es das in einem Medium Artikulierte nicht gäbe. Medienwelten sind so gesehen nicht allein als Ersatz für leibliche Vorgänge zu sehen, sondern als etwas, das für etwas Anderes steht und dadurch etwas Eigenes vorstellt. Beispiele sind technische Apparaturen, abstrakte Symbolsysteme etc.

5. Verkörperung der Medien. Entkörperung leiblicher Vorgänge

Mich interessiert nun im Besonderen die zu Beginn des 21. Jahrhunderts bestehende alltägliche Grundsituation des Menschen zu verstehen, die sich speziell angesichts „künstlicher“, technologisch erzeugter Medien herstellt und die leibliche Präsenz des Menschen weit überschreitet. Mit fortschreitender Technisierung lässt sich beobachten, dass sich der Charakter der Medien in einer spezifischen Weise verändert hat. Die Medien zeigen sich in körper-analogen Formen, die sich im Vollzuge der Ausdifferenzierung immer mehr von einer leiblichen Organisation entfernt haben. Die Maschine bzw. Technik ersetzt leibliche Vorgänge, indem sie den leiblichen Umgang mit ihnen nicht außer Kraft setzt, sondern auf einer reduktionistischen Stufe konserviert: Das Handwerkliche verschwindet im Bedienen einer komplexen Maschine; das Live-Orchester wird konserviert und synthetisiert, das abstrakte Sehen über Menüs und Anzeigen auf Bildschirmen, das rudimentäre Bedienen von Hebeln und Schaltern oder Tastaturen und der „Maus“ kennzeichnen den Umgang mit Medien. Wird der Leibkörper zum Anachronismus? Es findet eine Verkörperung in die Medien statt und gleichzeitig eine Entkörperung leiblicher Vorgänge. Für den Prozess der technischen Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert heißt es, dass die explorativen Wahrnehmungsprozesse immer mehr den Weg über die abstrakte metrisch visualisierte Realität der Instrumentenwahrnehmung nehmen müssen. Die unhintergehbare Situation der Anwesenheit des anderen bzw. die materiale Welt der Dinge, die an sinnliche Wahrnehmungen gebunden sind, wird über virtuelle Einflüsse und Manipulation abgeschnitten. Im Umgang mit elektronischen Medien kann man nicht immer wissen, welchen Präsentationsstatus Texte, Reden, Klänge oder die Bilder in dem Medium haben. Handelt es sich um eine Live-Aufnahme? Oder um eine Aufzeichnung, die gekürzt oder geschnitten wurde, oder um eine fingierte Situation? Haben wir es mit einer Computersimulation zu tun? Sind die Worte, die wir hören, in einer realen Zeit hintereinander gesprochen oder bereits technisch zusammengesetzt, etc.?

Wir erleben keinen völligen Ersatz der Sinne, sondern auf der Seite des Rezipienten eher eine Reduktion und zugleich symbolisch-abstrakte Verdichtung der sinnlichen Wahrnehmungsgehalte, wie sie sich z. B. über Zahlenskalen für Zeitdauer, Lautstärke u. a. zeigen. Zugleich geschieht auf der Seite der Medien die Substitution, die jedoch ohne die organischen Vormormierungen (damit überhaupt etwas *gesehen* werden kann) der sinnlichen Wahrnehmung nicht existieren kann. Zu unterscheiden sind in diesem Zusammenhang die Wahrnehmungsakte von dem Wahrgenommenen. Es sind dann die Wahrnehmungsakte, deren sinnliche Fülle sich entleeren, wie wir es schon in der Literalisierung der Erfahrung beobachten können. Stattdessen nimmt die kognitive Struktur zu. Es müssen Skalen, Anzeigen und Symbole interpretiert und entschlüsselt werden, um Auskunft über das zu erhal-

ten, was sie repräsentieren bzw. messen. Von daher lässt sich die These aufstellen, dass sich eine technische Welt *ohne humane leibliche Referenz und Wahrnehmungsregister* schwerlich vorstellen lässt. Sie ist ohne den leiblich präsenten Leser/Hörer/Zuschauer nicht möglich.

6. Wirklichkeiten und Möglichkeiten

Die Erfahrungen, die in den neuen Technologien aus ihren ursprünglichen Kontexten gezogen werden und zu neuen Wirklichkeiten in künstlichen Bezügen hergestellt werden, verändern unsere Wahrnehmungsweise und auch die Bedingung der Möglichkeit zu erfahren. Die erlebbare Welt zeichnet sich darin aus, dass ihre Möglichkeiten innerhalb konkreter Situationen gewonnen werden. Die virtuellen Welten hingegen basieren auf kalkulierten und kontextunabhängigen Situationen (Waldenfels 1998, 232). Die Medien „lockern die Verankerung im Hier, indem sie Möglichkeiten des Dortseins freisetzen und den Spielraum der Erfahrung teils erweitern, teils vervielfältigen“ (233). Das unmittelbare Erleben, das wir nicht zum Gegenstand haben, wird zum Gegenstand eines Metawissens und von Beobachtung (ebd.)

Im Zentrum für Medien und Neuere Technologien in Karlsruhe hat mich eine Installation besonders täuschen können. Auf einer Wand in einem kleinen verdunkeltem Raum wird eine Tür projiziert, die sich irgendwann mal öffnet und ein Kind scheint hereinzuheulen, die Tür verschließt sich wieder. Für einen Moment habe ich geglaubt, es sei wirklich eine echte Tür, die sich öffnet. Die Dunkelheit des Raumes versperrte mir für diesen Moment die Möglichkeit der dreidimensionalen Sichtweise. Die „Täuschung“ gelingt hier nur, wenn der Wahrnehmungsmodus auf das „Sehen“ eingeschränkt ist. Die Simulation ist dann als immanente Steigerungsmöglichkeit zu betrachten, die vorhandene Strukturen nutzt und einseitig perfektioniert. Unsere Wahrnehmung ist immer schon verknüpft mit konstruierten oder künstlichen Eingriffen. Schon in der einfachen sinnlichen Erfahrung sehen wir mehr, als wir direkt sehen. Wir nehmen einen Menschen in bestimmten Ausschnitten wahr, haben aber trotzdem nicht einen „halben“ Eindruck von der Person, sondern eine ganze Wahrnehmung. Es sind die „Überschüsse“ von Sprache, Klängen etc., die dazu beitragen, sich ein ganzes Bild von einer Situation, einer Person etc. zu machen. D. h. Phänomene überschreiten immer schon die Grenzen ihrer Sichtbarkeit (vgl. auch die Horizonthaftigkeit, die Abschattungen etc.). Somit ist Präsenz zugleich auch Appräsenz und Absenz. Genau in diese Struktur nistet sich die Virtualität und Idealität ein: z. B. die Idee einer standpunktlosen All-Sicht, oder aber das Mögliche an einer Erfahrung, die sich schon im Wirklichen vorzeichnet und die Verselbstständigung dieses Möglichen zu einem zukünftigen Wirklichen und Vollkommeneren. Maschinenhaftes ist nicht allein äußerlich. Meyer-Drawe schreibt davon, dass Maschinen nicht das absolut Andere im Vergleich zu uns sind. „Sie konfrontieren uns mit regelhaften Zusammenhängen, von denen auch unsere Existenz nicht frei ist.“ (Meyer-Drawe 1996, 22f.) In uns und an uns selbst ist *auch* Maschinenhaftes zu beobachten, das sich in starren biologischen Abläufen, der Wiederkehr des Gleichen, in Routinisierungen und „mechanisierten“ Gewohnheiten zeigt.

Nun sind die Neuen Medien in der Multimediaanwendung darauf aus, die Stimme nicht, wie noch beim Funk, isoliert erscheinen zu lassen, sondern die Kunst dieser Anwendung besteht in dem virtuell verschmelzenden, synästhesierenden und interaktiven Aspekten bzw. Effekten. Die Stimmen sollen möglichst „echt“ wirken. Stimmen erhalten virtuell einen Raum, Farben, Bilder, Bewegung und auch Schrift. Die „Wirklichkeiten“ der verschiedenen Medien werden virtuell vernetzt, und die neuen Medien tun das, was wir in der Realität auch herstellen. Wir erschließen uns Welt individuell in der Verschränkung all unserer Sinne und unseres Begehrens. Die Digitalisierung hat jedoch nur höchst vermittelt Sinnliches zum Gegenstand. Sie ist auf der Ebene der Maschinensprache zunächst weder auditiv, noch visuell, sondern völlig abstrakt durch die Tatsache, dass ein Sprachfeld z. B. in kleinste Informationseinheiten geteilt wird, in Bits (Vief, in: Scholz 1998, 43 f.). Und es sind auf der Ebene der Rezeption und der Produktion die Interagierenden, die über eine Rückübersetzung all ihre Sinne benötigen, um die abstrakte, elektronische Sprache zu bedienen und zu verstehen. Ohne diesen Bezug bleibt jedes Medium stumm und leer. Auch die digitalisierte Computerrealität wird sinnlich wahrgenommen und unterliegt in ihrer Ästhetik, Perfektion, ihren Gestalten etc. den sinnlichen Kriterien des Wahrnehmenden. Der Wahrnehmende sieht nicht Bits und Bytes, er rechnet auch nicht, er sieht Bilder. Demzufolge lässt sich unterscheiden zwischen der Ebene der Maschine bzw. Konstruktion und der Ebene der „phänomenalen Welt“. Wir haben es zum einen mit der Sprache der Maschinen zu tun, die auf der Basis binärer Codes, Bits arbeitet und zum anderen mit der Darstellungssprache, die bewegte Bilder erzeugt und vom Anwender bedient wird. Ohne einen Rückbezug in der leiblich-sinnlichen Welt könnte der Anwender diese nicht bedienen.

Es ist die These zu verfolgen, dass sich die Medien (Codes) und sinnlich leibliche Erfahrung wechselseitig beeinflussen. Letztere müssen mediengerecht umgebaut werden, erstere bedienen sich vormedialer, nicht-technologischer Parameter. Auf diese Weise entsteht eine eigene bzw. eigentümliche „neue“ *Zwischenwelt*, wie sie im Prozess der Literalisierung bereits in anderer Weise auch schon zu beobachten ist.

7. Stimmen und Bilder – Trennung von Körper und Stimme: eine Grenzerfahrung

Elektronische Medien simulieren unsere lebendige Kommunikation in der Weise, dass „Technisch-Künstliches“ und „Sinnlich-Leibliches“ sich durchdringen und wechselseitig beeinflussen. Grundsätzlich lässt sich bestimmen, dass auch die elektronische, künstliche oder medialisierte Stimme ein „Phänomen“ ist, das als gehörte Stimme in Erscheinung tritt. „Phänomenal“ heißt hier die vortechnische, leiblich-sinnliche bzw. „natürliche“ Stimme. Dem steht die technisch-medialisierte „künstliche“ Stimme nicht gegenüber, vielmehr ist diese als eine Modalität der „natürlichen“ phänomenalen zu betrachten, solange sie noch als Stimme hörbar und identifizierbar ist. Eine medialisierte und konservierte Stimme löst sich nicht nur von ihrem leiblichen Stimmträger, sondern zugleich auch von dessen Lebenszeit. Sie kann zu einem selbst gewählten Zeitpunkt von dem Rezipienten gehört werden. Es entstehen auf diese Weise neue Kommunikationsräume, in denen die leibliche Präsenz des Hörenden dominiert.

Die neuen Medien dezentrieren das Subjekt, durchdringen, rhythmisieren und individualisieren es. Je nach Interesse, Wunsch und Bedarf kann darüber verfügt werden, welche Stimme und welche Bilder gehört und gesehen werden wollen. Sie dienen der Selbstinszenierung der Subjekte in hohem Maße. Die elektronische Stimme führt zu vielfältigen Entdeckungen. Die Doublage, wenn Filme nachsynchronisiert werden, vereint eine verborgene Stimme mit dem Körperbild im Film. Im Play-Back-Verfahren fügt sich der Körper mimetisch einer vorgegebenen Stimme, die von ihm auf diese Weise vereinnahmt wird und umgekehrt (Lehmann 1999, 279). Schnitte mit live gesendeten Stimmen und konservierten Stimmen sind mittlerweile eine gängige Form der Nachrichtenübermittlung. Lehmann beschreibt in seiner Arbeit über das postdramatische Theater Versuche auf der Bühne mit diesen Mitteln:

„Die Stimmen sind oft durch unsichtbare Mikrophone entwendet und tönen von anderswo her. Die Sätze fliegen hin und her, ziehen Bahnen, schaffen Felder, die mit dem optisch Gegebenen Interferenzen bilden. Die maschinelle Schnelligkeit des Sprechens und der Anschlüsse läßt die Worte wie Pfeile oder Bälle wirken, die zwischen den Personen und Bildern so fix wie in der Screwball-Comedy hin- und hergeschossen werden. So ziehen sie Kraftlinien durch die vom Zuschauer erblickte Szene, in der sie sich einnisten und das Visuelle überdeterminieren. Wer spricht, wer antwortet? Der Blick sucht. Wer ist es, der gerade spricht? Man entdeckt die Lippen, die sich bewegen, assoziiert die Stimme mit dem Bild, setzt das Zerbrochene zusammen, verliert es wieder. Wie der Blick zwischen Körper- und Video-Bild hin und her wandert, sich selbst reflektiert, um zu erfahren, wo Faszination, Erotik, Interesse sich festmachen, sich also als Video-Blick erfährt, so konstruiert das Hören einen anderen Raum in den optischen hinein: Bezugfelder, Linien, die die Barrieren überspringen. Während die Bilder die Präsenz spalten, indem sie das Jetzt des auf der Bühne Geschehenden mit möglicherweise ganz anderen Zeit/Bildern auf dem Video-Bildschirm durchsetzen, fügt die Sprache im Frage-Antwort-Spiel das zerfallende Bild momentweise wieder in die Präsenz einer Imagination zusammen.“ (Lehmann 1999, 280 f., über ein Stück von John Jesuran, New York, das als „kinematographisches“ Theater bezeichnet wird.)

Lehmann schildert hier das Aufbrechen konservativer Erfahrungen und Muster, indem neue Erfahrungen im Verhältnis von Ton und Bild gemacht werden. Es wird die Gewohnheit thematisiert, das Hören dem Sehen anzugliedern. Die Irritation, die solche Szenen auslösen, vergegenwärtigt, wie sehr wir in unserer Wahrnehmung eine Stimme an einen konkreten Körper binden. Die „Entwendung“ der Stimme vom Träger lässt die über Stimmen – Hören – Sehen neu geschaffenen „Räume“ als zerrissene Klangräume, die nicht mehr richtungsuniform sind, erscheinen. Deutlich werden aber auch die gleichsam „konservativen“ Elemente von Stimme als Stimme. Der Zuhörer und -schauer wird mit vielen Möglichkeiten, Zuordnungen von Reizen, Bildern, Tönen, die im gleichen Moment erfolgen, konfrontiert. Die Inszenierung reißt ihn mit in ein multiperspektivisches Geschehen hinein. Die Augen der Zuschauer, die Ohren, die Bewegungen werden mitgerissen, verführt, parzelliert, aufgestört und finden keine Verankerung mehr, irren herum. Sie sind dem Subjekt „fern“. Dass das als irritierend erlebt wird, zeigt, wie relativ konservativ

unsere sinnlichen Gewohnheiten sind. Die über die Medien vermittelte Gleichzeitigkeit, die unsere Erlebniszeit und Raummuster aufstören, bestimmt unsere Wahrnehmung und Leiblichkeit. Sie verweist uns auf die Widerständigkeit unserer Leiblichkeit, die uns an einen bestimmten Ort, an die Schwerkraft, an die Notwendigkeit zu atmen etc. bindet.

Die Demonstration, die Lehmann bespricht, ent-kontextualisiert. Als Zuhörer sind wir bemüht zu re-kontextualisieren, um zu verstehen und einen Sinn zu entdecken. Ein Vorgang, der uns den alltäglichen Umgang mit Medien vor Augen führt. Auf diese Weise wird die Differenz zu den Erfahrungen, die wir im konservativen Umgang mit Körper und Stimme als phänomenale haben, bewusst gemacht. In differenten Erfahrungsfeldern ver-rücken die Phänomene. In einem groß angelegten Projekt mit 100 Schülern anlässlich des Schultheaters der Länder 2009 in Hamburg erarbeitet die Radio- und Performancegruppe LIGNA mit den Schülern ein Hörstück, anhand dessen entsprechende mediale Erfahrungen gemacht werden können.

8. Radioballett. Ein Projekt der Gruppe LIGNA mit SchülerInnen

Die in Hamburg ansässige Radiogruppe LIGNA experimentiert seit 1995 auf lokaler und überregionaler Ebene mit innovativen Theater- und Performanceproduktionen, in dem sie das Radiohören als gemeinschaftliche Aktion im öffentlichen und privaten Raum thematisiert. Untersucht werden Situationen der Rezeption (Ligna 2011). Die darin enthaltenen performativen Potenziale werden offen gelegt. Patrick Primavesi beschreibt den politischen Anspruch der Gruppe: „Skeptisch gegenüber Versuchen, gerade das Freie Radio zum Ort der Wiederaneignung einer individuellen, unzensierten Stimme zu machen, verweist LIGNA darauf, dass durch das Radio stets das Unheimliche in der Erfahrung des Mangels an Präsenz vermittelt wird: keine ursprüngliche Identität und Authentizität der Stimme, vielmehr ihre Heterogenität und Flüchtigkeit.“ (Primavesi 2011, 9)

LIGNA begreift und organisiert die HörerInnen als „zerstreutes Kollektiv“. Wer Radio hört, ist Teil einer Konstellation mit vielen anderen – so die Ausgangsthese der Gruppe. Indem nun das gemeinsame Radiohören aus dem privaten Raum nach draußen getragener wird, wird diese Gemeinschaft direkt für die teilnehmenden Hörer erfahrbar. Die künstliche Trennung wie noch oben beschrieben, wird also in eine Umkehrung gebracht. Das Besondere dieser Projekte ist der Gedanke, dass das Hören aktiv erfolgt und in diesen Projekten verräumlicht wird. Beim Radioballett in Fußgängerzonen, auf öffentlichen Plätzen wie Bahnhöfen und wie in unserem Falle als „Auftragsarbeit“ für das Schultheater der Länder auf den vier Terrassen der Landungsbrücken in Hamburg konzipiert, wird Raum mit einem bestimmten Erkenntnisinteresse verbunden erkundet, das sich insbesondere auf die Frage nach der vorhandenen Macht im Raum richtet. Besonderes Interesse haben von daher „umkämpfte, politische“ Räumlichkeiten. In unserem Falle wird die Ortsspezifität untersucht auf ihre unsichtbar gewordene Geschichte in Hinsicht auf Auswanderung und unter aktueller Bezugnahme auf Tagestouristen und Hafendarbeit und utopischer und theatraler Hinsicht als Ort für die Jugendlichen selbst untersucht (BV Theater an Schulen 2009). So werden Fragen erforscht wie: Wie begibt man sich in einen bestimmten Raum? Wie ist ein Raum strukturiert? An welche Verhaltens- und Bewegungsformen appelliert der Raum und welche nicht? Wer betritt diese Räume und wie und woraufhin? Mit Blick auf die Arbeit mit Jugendlichen steht die Frage besonders im Raum: Wer bin ich, und wer bin ich an welchem Ort? Wie sind die Ordnungen solcher Räume? Wieviel Fremdes finde ich im eigenen Raum? Wem gehört die Straße, der Bahnhof, der Hafen? Die Recherche erfolgt mit verschiedenen SchülerInnen von vier Hamburger Schulen, die als „Botschafter“ ausgesandt werden, um die Grundidee 100 SchülerInnen jeweils zu vermitteln. In weiteren Workshops wird mit den Botschaftern an einem Hörstück mit dem Titel „Große Freiheit Landungsbrücken“ gearbeitet. In der Schlussphase erst treffen alle Akteure auf Kampfnagel für eine erste Probe zusammen und werden mit den entsprechenden Requisiten wie einer Einwegkamera ausgerüstet, um Situationen der Umwandlung des Ortes in eine Liegewiese (Plastiktüten), in einen Wunschbrunnen (Münzen) und die Unterbrechungen der Alltagswege mit Absperrbändern zu fotografieren. Die SchülerInnen hören das Hörstück durch ein Radio MP3 Player und setzen die darin enthalten Anweisungen und Assoziationen in Gesten und Aktionen gemeinsam um.

Für Bildungsprozesse heißt das, dass diese Vorgehensweisen dazu herausfordern, verschiedene Sichtweisen zu erfahren, Körperlichkeit als ein Involviertsein in Raum und Zeit im Sinne einer spezifischen Umgebung zu erfahren und zu reflektieren und auf diese Weise sich Räume wieder (neu) zu vergegenwärtigen (Westphal/Liebert 2009, 9f.).

Literatur

- Bundesverband Theater an Schulen: Fokus Schultheater 09. Spielraum. Stadtraum. Hamburg 2010
- Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt/M. 2002
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Hamburg. Felix Meiner 1993
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/M. 1999
- LIGNA: AN ALLE. Radio Theater Stadt. Hamburg 2011
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. München 1966
- Meyer-Drawe: Menschen im Spiegel ihrer Maschinen. München 1996
- Meyer-Drawe: Leibhaftige Vernunft – Skizze einer Phänomenologie der Wahrnehmung. In: Beck/Rauterberg/Scholz/Westphal (Hg.): Die Sache(n) des Sachunterrichts, Frankfurt/M. 2001, 11-23
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander (Hg.): Telefonbuch. Frankfurt/M. 2000
- Primavesi, Patrick: LIGNA. Freies Radio und öffentlicher Raum. In: LIGNA: AN ALLE. Radio Theater Stadt. Hamburg 2011, 7–18
- Vief, Bernhard: Medientheorie und Geldtheorie, in: Beck/Rauterberg/Scholz/Westphal (Hg.): Die Sache(n) des Sachunterrichts, Frankfurt/M. 2001, 41–49
- Waldenfels, Bernhard: Antwortregister, Frankfurt/M. 1998 Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des fremden 2. Frankfurt/M. 1998
- Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen, Frankfurt/M. 1999
- Waldenfels, Bernhard: Ortsverschiebungen. In: Tom Fecht et.al. (Hg.): Vier Versuche über Raum. München 2000
- Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Frankfurt/M. 2010
- Westphal, Kristin: Wirklichkeiten von Stimmen. Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung. Frankfurt/M. 2002
- Westphal, K./Liebert/W.-A. (Hg.): Gegenwärtigkeit und Fremdheit. Perspektiven der Künste auf Bildung und Wissenschaft. 2009 <http://www.uni-koblenz.de/~westphal/sym/>
- Westphal, Kristin: Von der Unersetzbarkeit der Sinne in der Welt der Medien am Beispiel der Stimme. In: Kapust, Antje/Waldenfels, Bernhard: Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundersten. Fink Verlag München 2010a
- Westphal, Kristin: Mediale Erfahrungen. Reflexionen über neuere Räume des Hörens und der Stimme am Beispiel des Radioballetts der Gruppe Ligna.“ In: Korrespondenzen Schibri Verlag Milow Berlin 2010b Heft 56. Zeitschrift für Theaterpädagogik hrsg. von Dieter Linck/Florian Vaßen
- Westphal, Kristin: Von der Notwendigkeit, Fremdes zu erfahren. Auf/Brüche von Wissenschaft und Künsten im Dialog über Bildung. Am Beispiel einer Performance mit Kindern. In: Brinkmann, Malte (Hg.): Erziehung. Phänomenologische Perspektiven. Königshausen & Neumann: Würzburg 2011, 203–213

Abbildungen

Abb. 1 Landungsbrücke Hamburg. Schultheater der Länder 2009 ©Günter Frenzel

Abb. 2 Radioballett © Spotredaktion SdL 2009

Fußnoten

[1] Der vorliegende Text ist in einer ersten Fassung mit dem Titel: Vom Ver-Rücken der Phänomene – über neue Räume der Stimme und des Hörens erschienen in: Der Blaue Reiter hrsg. von Siegfried Reusch, Stuttgart 2001

[2] Christoph Wulf und Bernd Hüppauf gehen der Frage nach, was Bilder sind, was sie tun und welche Bedeutung sie für das individuelle und kollektive Handeln und Phantasieren haben. Sie können abbilden; sie sind aber auch Ereignisse und als solche performativ. Sie sind an Wahrnehmung, Erinnerung und Projektionen von Zukunft entscheidend beteiligt. Bilder machen präsent, bringen Abwesendes nahe und simulieren virtuelle Welten. Sie machen Unsichtbares sichtbar und lassen Sichtbares verschwinden. In: Bild und Einbildungskraft. Bild und Text. München 2006