

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts ist – um das gleich vorweg zu nehmen – psychotisch. Tendenziell jedenfalls. Das lässt sich an vielerlei Phänomenen beobachten: Im Film, bei Kunst-Ausstellungen, bei Präsidentschafts- und anderen Wahlen, in den Praxen der Psychotherapeuten natürlich, am IS ebenso wie an PEGIDA und AfD und ihren rechtsruckenden Wirkungen auf die sogenannte „gesellschaftliche Mitte“, am Boom von Fundamentalismen im Allgemeinen und an ähnlichen von Kontrollverlust getriebenen Reaktionen auf das Weltweit-Werden der Welt.^[1]

Was heißt das? Was bedeutet das? Wie kommt das? Woran sieht man das? Und woher weiß man das? – Um diese Fragen soll es im Folgenden gehen. Was heißt das für die Politik, für das Soziale, die Gesellschaft oder die Formen von Geselligkeit im Allgemeinen, für die Individuen, für das Zusammenleben der Individuen in der weltweit-werdenden Polis? Für uns, für die anderen? Für die Formen der Unterscheidung zwischen *uns* und *den anderen*? Was bedeutet das für Pädagogik, Erziehung und Bildung? Für die Formen, in/mit denen wir *uns* erzählen, was/ wer *wir* sind, was wir wollen, können, dürfen und sollen? Was bedeutet diese psychotische Stimmung explizit auch für Bildung mit Bezug zur Kunst?

Hier soll es zunächst um die damit zusammenhängenden methodologischen Fragen gehen: Wie kann man so etwas behaupten? Wie kommt man auf die Idee? Welche Wege des Denkens muss man gehen? Von wo aus anfangen? Und im Rahmen dieses Buchs insbesondere: Wem muss man akademisch denken gelernt haben, um das plausibel zu finden?

Die Folgerungen für Subjekt-Bildung und Pädagogik mit Bezug zur Kunst usw. müssen – das sei vorweg genommen – noch weitgehend bedacht werden. Zwar gibt es bereits ein paar tastende Vorüberlegungen (Meyer 2013, 2015, 2017, Pazzini 2017), die aber hier nicht expliziert werden. Hier werde ich nicht wesentlich über die methodologischen Fragen hinaus kommen. Anzuschließen wäre ein größeres Forschungsvorhaben, das eine Phänomenologie der Stimmung des 21. Jahrhunderts versucht und daraus Folgerungen für die kunstpädagogische Theoriebildung ableitet und entsprechende Konzeptionen für kunstpädagogische Praxis entwickelt. Die hier folgenden Überlegungen können als methodologische Einführung in ein solches Forschungsvorhaben und Formulierung erster abstrakter Arbeitshypothesen verstanden werden.

The Pazzini State of Mind

Vor langer Zeit schon hat mich Karl-Josef Pazzini mit der Idee dieser *psychotischen Stimmung* – wenn auch damals anders formuliert – bekannt gemacht. Ausgelöst durch seine Wahrnehmung der Documenta 11 in Kassel 2001, die Lektüre unterschiedlicher Kritiken und die gleichzeitige Arbeit mit psychotisch reagierenden Analysanden in seiner psychoanalytischen Praxis kam er auf die Vermutung, „dass mit [dieser] Documenta eine Formulierung gefunden wurde, die deutlich macht, dass die bislang im Westen als normal geltende neurotische Struktur mit ihren paranoischen Abhängen sich so verformt hat, dass sie deutlich wahrnehmbarer stabilisiert wird durch die benachbarten Strukturen der Perversion und vor allem der Psychose.“ (Pazzini 2002)

Diese Überlegung bzw. der Nachvollzug dieser Überlegung basiert theoretisch auf zwei wesentlichen Konstituenten dessen, was ich in Anlehnung an eine Formulierung Carson Chans (von der wir gleich noch lesen werden) im Sinne meiner akademischen Biographie den *Pazzini state of mind* nenne, nämlich erstens das Denken der *Strukturalen Epistemologie* und zweitens Jacques Lacans Konzeption des psychischen Apparats als Borromäischer Knoten, der das *Reale*, das *Symbolische* und das *Imaginäre* miteinander verknüpft.

1. Konstituent: Strukturele Epistemologie

Mit dem Gedanken, dass es so etwas wie eine *Episteme* als – wichtig: historisch veränderliche – Grundstruktur des Wissens, Erkennens und Weltwahrnehmens gibt, hat Karl-Josef Pazzini mich während meines Studiums Anfang der 1990er-Jahre bekannt gemacht in seiner auf der gleichnamigen Habilitationsschrift (Pazzini 1992) basierenden Vorlesung über „Bilder und Bildung“. In Anlehnung u. a. an Ernst Cassirer (1921) und Erwin Panofsky (1927) thematisiert er die Zentralperspektive als *Symbolische Form* (der Moderne) und arbeitet – wunderbar illustriert an vielen überraschend treffenden Beispielen wie der Erfindung der Zentralperspektive durch den Florentiner Architekten Filippo Brunelleschi oder der Rationalisierung des Blicks bei Albrecht Dürer – wesentliche Aspekte des Verständnisses von *Bild* und *Bildlichkeit* in der Moderne heraus. Und er arbeitet damit auch die nicht nur etymologischen Zusammenhänge mit dem modernen Verständnis von *Bildung* heraus. Das macht er u. a. eindrücklich deutlich am Beispiel der (für die Einnahme der zentralen Perspektive notwendigen) Geradhalter-Apparaturen des „schwarzen“ Pädagogen Daniel Gottlob Moritz Schreber, dessen Sohn Daniel Paul Schreber mit der autobiographischen Beschreibung seiner schweren psychischen Erkrankung *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903) zur theoretischen Fundierung der Psychoanalyse Sigmund Freuds beitrug.

Struktur personaler Identität

Die Zentralperspektive macht, wie im Untertitel des Buchs formuliert, das „Bild zum Abbild“. Vor der Moderne, also bevor das Bild zum Abbild wurde, stehen Bildlichkeit und Bildung in engem Zusammenhang mit der *Einbildung Gottes* (*Imago Dei*, etwa bei dem von Pazzini ausführlich untersuchten spätmittelalterlichen Theologen Meister Eckhart). Am Ende der Moderne schwanken die Fundamente, die „Geradhalter“ funktionieren nicht mehr, die Zentralperspektive wird zum Problem (u. a. in der Malerei) und Pazzini spricht, treffend veranschaulicht mit verschiedenen Beispielen aus dem Surrealismus, vom „Wiederauftauchen der Bilder“. Was Panofsky als *Symbolische Form* beschreibt, ist für Pazzini auch (epochenspezifische) „Struktur personaler Identität“ (Pazzini 1992: 27). Und so lese ich, wenn er schließlich mit Jackson Pollocks „Action Painting“ im offensichtlichen Gegensatz zu den „Geradhaltern“ der Zentralperspektive in das veränderte Verständnis von *Bild* und *Bildlichkeit* nach der Moderne einführt, „Bilder und Bildung“ hier eben auch als Einführung in die veränderte „Struktur personaler Identität“ und das damit zusammenhängende veränderte Verständnis von *Bildung* in der Postmoderne.

Postmoderne

Auch die Idee der Postmoderne selbst, wie sie Jean-François Lyotard 1979 explizit formulierte, basiert auf solchem epistemologischen Denken. Lyotards These ist, dass das „Wissen in den informatisierten Gesellschaften“ sein „Statut wechselt“ in derselben Zeit, „in der die Gesellschaften in das sogenannte postindustrielle und die Kulturen in das sogenannte post-moderne Zeitalter eintreten“. In dieser „allgemeinen Transformation“ bleibt auch die „Natur des Wissens nicht unbehelligt“ (Lyotard 1999: 19ff.). Wenn auch hier explizit auf das wissenschaftliche Wissen bezogen, geht Lyotard offenbar davon aus, dass es so etwas wie ein – von Michel Foucault im weiteren Sinn formuliertes – Set von „fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchien ihrer Praktiken beherrschen“ (Foucault 1974: 22), tatsächlich und empirisch nachweisbar gibt. Bei Foucault fixieren diese fundamentalen Codes „gleich zu Anfang“ – also als Rahmenbedingung für die Entwicklung einer „Struktur personaler Identität“ im Sinne Pazzinis – „für jeden Menschen die empirischen Ordnungen, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird.“ (ebd.)

Mediologie

Anders als Foucault hatte Lyotard die Idee bereits explizit mitgedacht, dass für diese „fundamentalen Codes“ die jeweilig dominierenden Medientechnologien prägend sein könnten, die zu dieser Zeit noch in sehr kleinen Kinderschuhen steckende Computertechnologie also prägend sein würde für das, was er damals mit jenem Text als „Postmoderne“ etablierte. (Das ging im weiteren Verlauf der Karriere des Begriffs jedoch etwas verloren.) Genau diese Idee aber ist Grundannahme der *Mediologie* nach

Régis Debray: Die symbolischen Aktivitäten einer Gesellschaft – zum Beispiel ihre Religion, ihre Ideologien, ihre Kunst, wie auch ihr Selbst-Verständnis – lassen sich nicht unabhängig von den Technologien erklären, die diese Gesellschaft benutzt, um ihre symbolischen Spuren zu erfassen, zu archivieren und zirkulieren zu lassen (vgl. Debray 2004: 67).

Auch der im Anschluss an Niklas Luhmann systemtheoretisch denkende Dirk Baecker macht im Einklang mit dieser epistemologischen Tradition in seinen „Studien zur nächsten Gesellschaft“ soziologische Entwicklungen an Aufkommen und Gebrauch bestimmter Medientechnologien fest: Die Einführung der Sprache konstituierte die Stammesgesellschaft, die Einführung der Schrift die antike Hochkultur, die Einführung des Buchdrucks die moderne Gesellschaft und die Einführung des Computers wird die „nächste Gesellschaft“ konstituieren (vgl. Baecker 2007: 7).

Ähnlich fasst Régis Debray das epochenspezifische Zusammenspiel von technischem Medium, symbolischer Form und kollektiver Organisation mit dem Begriff der „Mediosphäre“. Er hat drei große, durch solche medientechnologischen Prägungen unterscheidbare Epochen identifiziert, die er ähnlich Dirk Baecker als kulturelle Makromilieus versteht: Mit „Logosphäre“ bezeichnet er zusammengefasst das, was die durch mündliche Tradierung und handschriftliche Aufzeichnungen geprägte Mediosphäre ausmacht. Sie dauerte bis zur Renaissance, wo neben der Zentralperspektive als kulturprägender Darstellungstechnologie auch der Buchdruck als nicht minder prägende Kommunikations- und Informationstechnologie erfunden und für die Kultur der Moderne wirksam wurde. „Vom 15. Jahrhundert bis gestern“ prägten diese Medientechnologien, was Debray „Graphosphäre“ und Baecker „moderne Gesellschaft“ nennt. Die aktuelle Mediosphäre bezeichnete Debray zunächst (Mitte 1990er-Jahre) bezogen auf das Fernsehen als geschäftsführende Medientechnologie als „Videosphäre“. Nach jüngeren Veröffentlichungen geht diese allerdings bereits wieder über in „eine Art Hypersphäre“ (Debray 2002: 6), die sich gut mit Baeckers „nächster Gesellschaft“ trifft.

Sinnüberschuss

Als Erklärung für die aus den medienkulturellen Neuerungen je folgenden gesellschaftlichen Wandlungsprozesse bietet Baecker die Hypothese an, dass es einer Gesellschaft nur dann gelingt, sich zu reproduzieren, wenn sie Antwort findet auf das Problem des Überschusses an Sinn, das mit der Einführung jedes neuen Kommunikationsmediums einhergeht. So hatte es die Antike durch die Verbreitung der Schrift mit einem Überschuss an Symbolen zu tun, die Moderne hatte durch die Buchdrucktechnologie und die damit verbundene massenhafte Verbreitung von Büchern mit einem Überschuss an Kritik zu tun und die nächste Gesellschaft wird sich durch einen Überschuss an Kontrolle auszeichnen, der mit der Einführung des Computers verbunden ist (vgl. Baecker 2007: 147ff.).

Baeckers und Debrays Ansätzen gemein ist die Vermutung eines sehr grundsätzlichen Wandels der Betriebsbedingungen für Gesellschaft in der „Hypersphäre“ bzw. „nächsten Gesellschaft“, der mit der Einführung der digital-vernetzten Informations- und Kommunikationstechnologie einhergehenden, grundsätzlich veränderten Medienkultur zusammenhängt und ebenso dramatische Folgen haben wird wie zuvor nur die Einführung der Sprache, der Schrift und des Buchdrucks. Die „nächste Gesellschaft“ – so die Vermutung – bringt eine nächste Wirtschaft hervor, eine nächste Politik, eine nächste Wissenschaft, eine nächste Universität, eine nächste Kunst und eine nächste Schule usw.

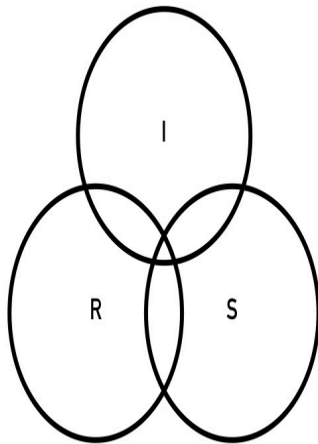
Next Art Education

Next Art Education habe ich den Versuch genannt, an diese Vermutung mit der Frage nach adäquaten Reaktionen im Feld der Verkoppelung von Kunst und Pädagogik anzuschließen. Ich bin dem seit einiger Zeit mit verschiedenen Buch- und anderen Projekten auf der Spur (vgl. insbesondere Meyer 2013, Hedinger/Meyer 2013, Meyer/Kolb 2015). Gegenwärtiger Stand ist die explorative Orientierung kunstpädagogischer Fragen und Konzepte an der Kunstproduktion jener Generation von Künstler*innen, die man als „Ureinwohner“ der „nächsten Gesellschaft“ bezeichnen könnte, also Menschen, für die – um Foucault zu paraphrasieren – die fundamentalen Codes der neuen Medienkulturen „gleich zu Anfang [...] die empirischen Ordnungen“ (und also Rahmenbedingungen für die Entwicklung einer „Struktur personaler Identität“ im Sinne Pazzinis) bilden, „mit denen [sie] zu tun haben und in denen [sie] sich wiederfinden“ (Foucault 1974: 22).

Wesentliche These dieses Versuchs der Bestimmung einer *Post Internet Art Education*^[2] ist: Die *Digital Natives*^[3] sind in den Kunsthochschulen und Akademien angekommen. Und zurzeit sind sie dabei – vor kurzem noch unter dem Label *Post-Internet Art* in den Feuilletons verhandelt – die Gewohnheiten des Kunstsystems durcheinanderzubringen. Sie verbindet kein erkennbarer Stil, wohl aber eine gemeinsame Haltung, die in Anlehnung an Lyotards „Postmodern Condition“ (1979) nun als *Post-Digital Condition*^[4] gefasst werden kann: Sie leben mit großer Selbstverständlichkeit eine auf den durch digitale Medien induzierten sozialen, politischen, technologischen und wirtschaftlichen Veränderungen fußende Normalität, ohne die Gründe dieser Bedingungen als solche noch zu thematisieren, sind also quasi über das „Neue“ und „Besondere“ des Digitalen hinaus. Der Kurator Carson Chan bringt das prägnant auf den Punkt: „All diese Ideen, die vor noch gar nicht langer Zeit neu und radikal waren, sind für diese Künstler schon längst zu einer Art zweiter Natur geworden. Die Kunst, die dabei produziert wird, ist nicht notwendigerweise ‚für das Internet oder online gemacht, aber automatisch mit einer Art Internet State of Mind.“ (Chan nach Heuser 2011)

2. Konstituent: Schema RSI

Jacques Lacan konzipiert in seinem „Schema RSI“ den psychischen Apparat als Borromäischen Knoten von drei „Registern“ oder „Ordnungen“, die er für die Psychoanalyse modelliert hat: Das Symbolische (S), das Imaginäre (I) und das Reale (R). In einem Borromäischen Knoten sind drei Ringe, die diese drei Register repräsentieren, so angeordnet, dass jeweils ein Ring die beiden anderen miteinander verbindet. Wenn einer der Ringe herausgelöst wird, fallen auch die beiden anderen auseinander. Lacan macht damit deutlich, dass der psychische Apparat als Gesamtarrangement aller drei Register zu verstehen ist und nicht auf lediglich eines oder zwei der Register reduziert werden kann.



Mit dieser Konzeption des psychischen Apparats hat mich Karl-Josef Pazzini Anfang der 1990er-Jahre im Studium bekannt gemacht. Beginnend mit seinem Seminar über Lacans „Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“ hat sich mein Verständnis des Zusammenhangs von Bild und Bildung entlang dieses Denkmodells entwickelt. Das hat lange gedauert. Ich habe Jahre, wenn nicht Jahrzehnte des Studiums damit verbracht. Und es dauert immer noch an. Die volle Bedeutung oder besser: die volle Potenz des Konzepts kann hier nur stark verkürzt dargestellt werden. Weil dieses Konzept aber wesentlich ist für die Behauptung, die hier im Mittelpunkt steht, will ich es dennoch versuchen. Dabei geht es mir nicht darum, Lacan theoretisch möglichst exakt nachzukommen. Vielmehr nutze ich den Borromäischen Knoten als heuristisches Instrument und erkenntnistheoretisches Modell und denke also vermutlich nicht immer streng nach Lacan (und evtl. Pazzini), sondern gelegentlich assoziierend neben Lacan (und evtl. Pazzini) her.

Freud

Lacan denkt abstrakt. Und struktural. Und er denkt von Freud aus. Er betreibt eine „Re-Lektüre“ Freuds vor dem Hintergrund des Strukturalismus. Auch wenn Lacan sich explizit abgrenzt, schadet es nicht, beim Nachvollzug das Freud'sche Instanzen-Modell des psychischen Apparates (als etwas, von dem es sich abzugrenzen gilt) mitzudenken:

Voilà, meine Drei sind nicht die seinen. Meine Drei sind das Reale, das Symbolische und das Imaginäre. Ich bin dahin gekommen, sie in einer Topologie zu situieren, derjenigen des Knotens, genannt Borromäischer. (Lacan nach Braun 2008: 18)

Erste Annäherung: Das Reale hat Lacan wohl aus dem Freud'schen *Es* entwickelt. Es ist das (z. B. biologisch) Zugrundeliegende. Das Symbolische bildet, abstrakt gedacht, die *Funktion des Vaters* (Lacan 1996c: 110ff.), das Über-Ich. Und das *Ich* entsteht – wie Lacan im „Spiegelstadium“ zeigt – im Imaginären. Mit dem Imaginären assoziiert Lacan aber neben dem Ich, der individuellen Identität, dem Selbst, auch das (visuell, aber auch akustisch, olfaktorisch, taktil usw.) *Bildliche*, den *Inhalt*, die (je individuell gebildete) Bedeutung. Mit dem Symbolischen verbindet er das Gesetz, die Institution und vor allem die Sprache als grundlegende, allgemein verbindliche und allgemein verbindende Struktur. Ebenso grundlegend und allgemein und überindividuell verbindlich, aber doch ganz anders (als das Symbolische) kommt das Reale ins Spiel.

Das Reale

Beginnen wir mit dem Schwierigsten und scheinbar Einfachsten, dem Realen. Das Reale ist. Aber es ist nicht die Realität. Das Reale ist die Grundlage. Das materielle, biologische Substrat zum Beispiel (aber ohne die Symbolisierungen der Biologie). Im Feld des Sehens: die Augen, die Sehnerven, der visuelle Cortex. Die physische Basis des eigenen Körpers. Der Körper als Ding, als biologische Maschine, aber eben nicht als etwas Äußerliches, Anderes, das mit mir nichts zu tun hätte, sondern als etwas im allerintimsten Sinn *innerliches Anderes*. Eine Ahnung kann man bekommen, wenn man versucht, Abbildung 1 auszuhalten.



Abb. 1: „This Pic is Fucking With My Brain.“ (G 2017) Versuchen Sie nicht zu schwindeln.

Abb. 2: Imagination des Realen, Chiasma Opticum, Schnitt 1107 des Visible Human Project.

Abb. 3: Mit seinen Zoodrams hat Pierre Huyghe exakt die Farbpalette des Realen getroffen.

Das ist keine optische Illusion. Die Frau auf dem Bild hat tatsächlich vier Augen und zwei Münder (und eine ziemlich lange Nase). Aber das kann mein Gehirn nicht akzeptieren. Es versucht, die Diskrepanz zwischen Auge, Sehnerven, Sehrinde und den höheren kognitiven Funktionen, zwischen Wahrnehmung und Vorstellung in Einklang zu bringen und schaltet um in einen anderen Modus: Solch ein Doppelbild geschieht, wenn die Wahrnehmung gestört ist, wenn zum Beispiel Alkohol im biochemischen Spiel ist. Das erfordert ein höheres Maß an (bewusster) Konzentration für das ansonsten automatische Zusammenspiel der

Muskeln und Rezeptoren, die die Stellung der Augen zueinander und die optischen Eigenschaften der Linsen steuern. Neuer Versuch, diese Mechanismen mitgedacht, ... – aber es hilft nichts, es bleibt eine merkwürdige Art von Schwindel. Da ist etwas, das sich widersetzt, das nicht in den Griff zu bekommen, nicht zu beherrschen ist. Anders als der Hunger oder der Durst oder die sexuellen Triebe, die ich aufschieben, sublimieren oder anderweitig temporär kontrollieren kann, schimmert hier etwas durch, das sich widersetzt. Ein weiterer Blick auf das nun doch eigentlich schon bekannte Bild zeigt es: Wieder diese Irritation, dieses Taumeln-Zweifeln, dieses Unheimliche, Unerklärliche, dem ich mit dem Sinn nicht nahe komme. Da schimmert etwas durch, das nicht zu haben ist und nicht zu klären ist. Das Reale ist nicht zu haben. Das Reale hat Dich. Ganz und gar.

Das Ästhetische hat sehr basal mit dem Realen zu tun, mit der Physiologie der Wahrnehmung, mit den biologischen, biochemischen und physikalischen Systemen, mit dem, was naturwissenschaftlich fass-, wenn auch nicht *verstehbar* ist. (Das dargestellte Phänomen wird sich vermutlich gestaltpsychologisch erklären lassen mit Mechanismen der Mustererkennung auf biochemischer Hardware-Ebene. Aber das hilft nicht, wenn es um die eigene Wahrnehmung, das eigene In-der-Welt-(orientiert-)Sein geht.) Und es hat damit zu tun, dass dieses Nicht-Verstehen-Können Teil der psychischen Realität ist. Es geht um das, was für das sich selbst bewusste Individuum (gemeinhin „Subjekt“ genannt) nicht greifbar ist, um das, was sich der Kontrolle entzieht. Das Reale ist das Unverfügbare. Das für das Subjekt nicht Verfügbare oder – und wichtiger noch – es ist der Anteil des Unverfügbaren im/am (oder in der ganzunmittelbaren Nähe des) Subjekt.

Das Reale ist ohne Riss. Es ist das Kontinuum. Einfach da. Einfach so. Ohne Grund. Bodenlos. Es ist das Zugrundeliegende, deshalb Grundlose, ohne Sinn (den Sinn macht erst das Symbolische, (an-)gewendet durch das Imaginäre), *hypokeimenon*, *substantia*, *subiectum*, *res extensa* oder wie immer es Philosophie und Theologie genannt haben.

Das Imaginäre

Das Imaginäre hat – das liegt nahe – zu tun mit der Einbildungskraft. Hier zeigt sich, wie Bild und Bildung zusammenhängen. Lacan macht das deutlich in seinem Text über das „Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“. Er beschreibt dort ein Phänomen, das sich bei Kleinkindern im Alter von sechs bis 18 Monaten beobachten lässt. Im Spiegel erkennt das Kind sein eigenes Bild als solches und zeigt dies durch die „illuminative Mimik“ eines „Aha-Erlebnisses“ an: „... vor dem Spiegel ein Säugling, der noch nicht gehen, ja nicht einmal aufrecht stehen kann, der aber, von einem Menschen oder einem Apparat [...] umfassen, in einer Art jubulatorischer Geschäftigkeit aus den Fesseln eben dieser Stütze aussteigen, sich in eine mehr oder weniger labile Position bringen und einen momentanen Aspekt des Bildes noch einmal erhaschen will, um ihn zu fixieren.“ (Lacan 1996b: 63)

Das Kleinkind nimmt *sich* erstmals als Ganzes, als Einheit wahr, als Ich, als Subjekt ... – so könnte man versuchen zu beschreiben und stößt doch sofort auf Grenzen. Das *Sich* ist nicht das *Ich*. Und das *Ich* ist nicht das *Subjekt*. Noch nicht. Und vielleicht sowieso und ganzgrundsätzlich nicht. Und genau darum geht es im „Spiegelstadium“. Das Kleinkind nimmt *sich* erstmals als Ganzes, als Einheit wahr und *imaginiert* – so könnte man möglicherweise zutreffender sagen – *sich* als *Ich*. Das *Ich* *erblickt* sich selbst (zu denken wie: *erschafft* sich selbst). Es sieht ein *Bild* von *sich* und infolge dessen *bildet* (es) *sich* (zu denken wie, wenn *sich* Nebel *bildet*). Lacan schlägt vor, dieses Phänomen als eine „Identifikation“ zu verstehen, „als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“ – oder, um es bei einem anderen Namen zu nennen: durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste *Bildung*. Das Bild – auch und vielleicht insbesondere das Spiegelbild – ist der manifestierte Blick der anderen. Das Kleinkind imaginiert im Spiegel-Bild den Blick der anderen auf *sich selbst* als ein Ich. Es imaginiert den Blick von *außen* auf sein bislang nur als solches erlebtes *Innen*. Lacan schreibt: „auf dem Felde des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin Bild/tableau.“ (Lacan 1996d: 113)



Abb. 4: Im Alter von sechs bis 18 Monaten erkennt das Kleinkind sein eigenes Bild als solches im Spiegel und zeigt dies durch die Mimik eines „Aha-Erlebnisses“ an.

Abb. 5: Caravaggios Narziss

Abb. 6: „There’s something about dolls that makes them creepy ... But Russian artist Michael Zajkov’s dolls take creepy to the next level.“ (4P3erry 2016)

Abb. 7: Diego Velazquez: Las Meninas

Abb. 8: cubo.cc creepygirl (Bitte unbedingt interaktiv rezipieren: <http://www.cubo.cc/creepygirl/>)

Darum geht es zum Beispiel in Diego Velazquez’ „Las Meninas“ (Wer ist das Subjekt, wer Objekt der Malerei? Wer blickt? Wer wird erblickt? Der König? Der Maler?)^[5] und, aber anders, bei den Umkreisungen des Unheimlichen im Blick von Puppen, anthropomorphen Robotern und künstlichen Intelligenzen von der „Olimpia“ in E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“ über das „Creepygirl“ von cubo.cc bis Spike Jonzes Film „Her“ (Wer/was erblickt mich? Sieht mich an/sieht mir zu? (Was) Denkt sie^[6]/es? Über mich? Hat sie/es Macht über mich? Führt sie/es etwas im Schilde? Kann ich die z. B. aus dem Spiegelstadium gewohnten Identifikationen mit dem Anderen anwenden oder muss ich versuchen, sie/es als das absolut Andere, als das Fremde, als Alien denken?) (Am Beispiel „Her“ wird deutlich, dass *Bild* hier in einem umfassenden, nicht auf das Visuelle beschränkten Sinn des Imaginären gedacht ist).

Im Fall des Spiegelstadiums ist das erblickende und zugleich erblickte Menschenkind hier jedoch selbst die höhere, möglicherweise unheimliche Instanz, die allerdings noch gar nichts (im Sinne eines intentional handelnden Subjekts) im Schilde führen kann, weil der Weg dorthin zunächst noch durch das Feld des Symbolischen führen und noch ungefähr ein weiteres langes Lebensjahr dauern wird. Und doch ist dieser Weg vermutlich genau hier grundgelegt: „Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem infans-Stadium ist, wird von nun an [...] in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt.“ (Lacan 1996b: 64)

Das Symbolische

Lacan betreibt, wie gesagt, eine Re-Lektüre Freuds vor dem Hintergrund des Strukturalismus. Um das Symbolische in diesem Sinn verstehen zu können, müssen wir also Freuds Über-Ich und Lacans „Funktion des Vaters“ mit der Sprache als Struktur, als „Symbolische Ordnung“ zusammendenken. Und wir sollten dabei, auch wenn in Lacans ursprünglicher Konzeption explizit die Verbalsprache (wissenschaftshistorisch bedingt) eine sehr wesentliche Rolle spielt, *Sprache* in diesem Argumentationskontext eher weit, im Sinne eines Systems gemeinsamer Symbole verstehen, das überindividuell verbindlich ist und das es – ganz allgemein – dem Individuum erlaubt, seinen Erfahrungen und Imaginationen Formen und Bedeutungen zu geben, über die es mit anderen Individuen in Interaktion treten kann. Zu diesem System gemeinsamer Symbole zählen neben der Verbalsprache auch Bilder, Rituale, Institutionen usw.

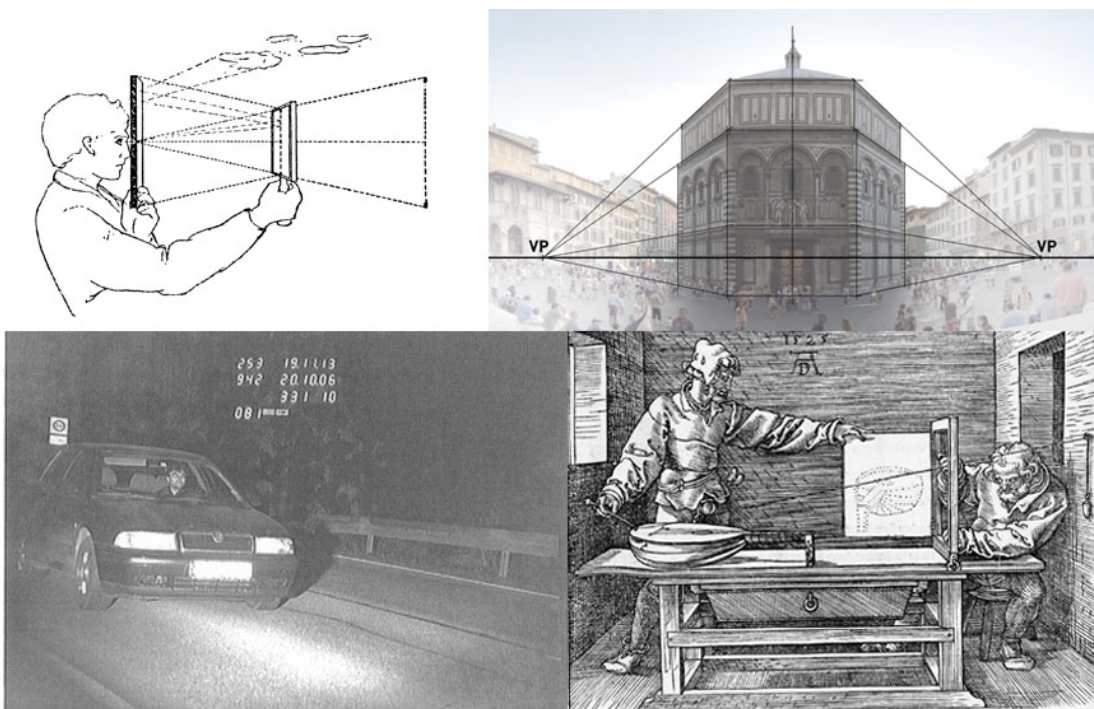


Abb. 9/10: Im Feld des Sehens zeigt sich das Symbolische als Format(ierung) von Sichtbarkeit. Der Architekt Filippo Brunelleschi erfindet 1410 vor dem Baptisterium in Florenz die Zentralperspektive.

Abb. 11: Franz Billmeyer demonstriert, wie im Laufe der Moderne die in den (Foto-)Apparat übersetzte Symbolische Form der Zentralperspektive zur juristisch sanktionierbaren Darstellungsform von Wahrheit wurde.

Abb. 12: Wenn das individuelle Imaginäre mit dem System des Symbolischen strukturell verkoppelt wird: Rationalisierung des Blicks bei Albrecht Dürer.

Dennoch zunächst explizit zur Verbalsprache und zurück zum Spiegelstadium als initialem Identifikationsprozess des *je*: Das *Infans*, das Un-Sprechende, das der Sprache noch unfähige Kind im Spiegelstadium, hört die Sprache der anderen, die ihm zunächst unverständlich ist, weil die Worte (Bezeichnendes, Signifikanten) noch nicht an die Dinge (bzw. deren psychische Repräsentationen; Bezeichnetes, Signifikate) gebunden sind. Ihm begegnet der Nicht-Sinn der Signifikanten. Aber es scheint, dass die Signifikanten für die anderen, für die Sprechenden, die *Subjekte der Sprache*, Sinn machen. Deren Position gilt es, herauszufinden und einzunehmen. Das Un-Sprechende muss die Gesetze der Signifikanten, die für die anderen Gültigkeit haben, anerkennen und sich ihnen unterwerfen. Dann kann es das Symbolische ein Stück weit kontrollieren (und damit das Reale ertragen). Dann verwandeln sich die Signifikanten in sinnvolle Worte und der anfängliche Nicht-Sinn in Sinn (vgl. Widmer 1997: 54). Anders ausgedrückt: Das Imaginäre setzt das Reale mit dem Symbolischen ins Verhältnis. Es ist der Ort, an dem sich das Reale symbolisch ver-

mitteln kann; der Ort, an dem die Welt sich im Medium der Sprache imaginär *realisiert*. In der Sprache wird das Reale *greifbar* in den *Begriffen*: Die Signifikanten zergliedern das Kontinuum des bloßen Seins und strukturieren das Reale. Der kontinuierliche Strom des Realen wird in der Sprache diskret, wird zu einer Kette von Signifikanten, wird – wie Lacan formuliert – zur *signifikanten Kette*.

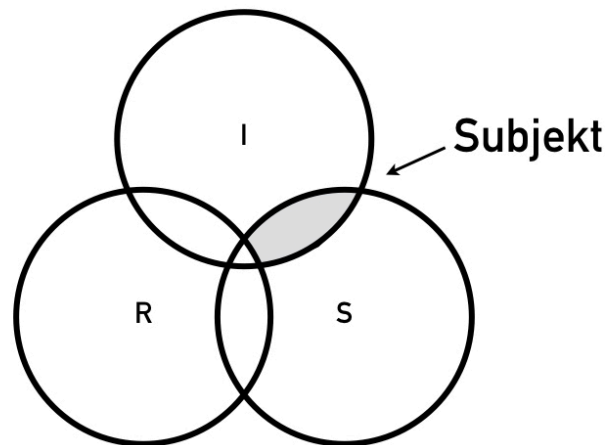
Das, was die signifikante Kette strukturiert, was einen Satz als Aussage formiert, das, was Signifikanz, Bedeutung erzeugt, das, was Sinn macht, ist das Subjekt. Insofern bildet das Subjekt – wie Lacan formuliert – eine „Diskontinuität im Realen“ (Lacan 1996a: 175). *Subjekt* muss bei Lacan immer in diesem doppelten Sinn gelesen werden: Es meint sowohl die grammatikalische Funktion des Subjekts, als auch das – ebenso struktural als *Funktion* zu denkende – intentional handlungsfähige Ich-Bewusstsein.

Dieses Ich-Bewusstsein ist im Spiegelstadium exemplarisch grundgelegt. Lacan unterscheidet dabei, wie es in der französischen Sprache und vermutlich folglich auch im französischen Denken üblich ist, zwischen *je* und *moi*. Im Spiegel treffen sich hier erstmals *je* und *moi*. Aber das, was sich da im Spiegel erblickt, das *je*, das sein *moi* im Spiegel erblickt, ist zunächst noch kein *je* im Sinn des grammatikalischen Subjekts und intentional handelnden Akteurs (z. B. als Subjekt des Sprechens). Es ist so etwas wie eine erste Idee (*je-idéal*) davon.



Abb. 13-15: Picasso (1910), Duchamp (1912), und Pollock (1950) experimentieren in zunehmender Dynamik mit alternativen symbolischen Formen (Formen der Darstellbarkeit).

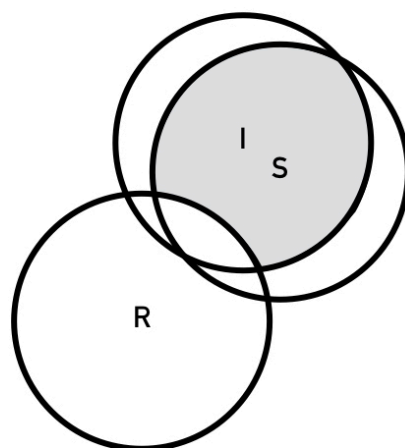
Sehr viel später erst, perspektivisch (und streng genommen eigentlich nie) wird es einmal Subjekt, *Souverän* der Sprache gewesen sein. Bis dahin ist es *Subjekt der Sprache* im Modus des genitivus subiectivus: das der Sprache Unterworfenene, das, was die Sprache spricht, aber zugleich – wie Lacan formuliert – von der Sprache *gesprochen wird*.



Die Fläche, die sich im *Schema RSI* als Schnittmenge des Imaginären mit dem Symbolischen ergibt, kann man, wie hier markiert, als Ort des *Subjekts* verstehen. Hier ist das Subjekt Souverän der Sprache, hier *agiert* es im Symbolischen. Systemtheoretisch könnte man sagen, *Subjekt* ist der Name für das, was entsteht, wenn das individuelle Imaginäre mit dem System der Sprache oder des Symbolischen strukturell verkoppelt wird.

Psychopathologie und existenzielle Struktur

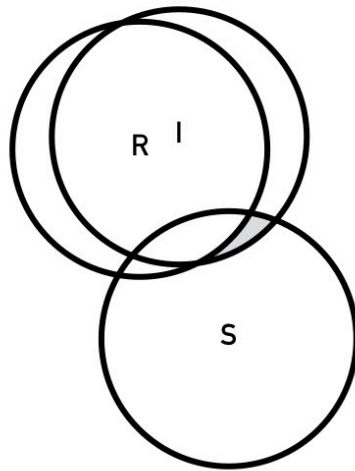
Das *Schema RSI* dient Lacan dazu, die drei grundsätzlich zu unterscheidenden klinischen Strukturen darzustellen, auf die sich psychogene Störungen aus psychoanalytischer Perspektive reduzieren lassen: Neurose, Perversion, Psychose. So kann die Neurose dargestellt werden durch eine Verschiebung des Borromäischen Knotens in der Weise, dass sich das Imaginäre und das Symbolische tendenziell überlagern, die Perversion durch die Überlagerung von Imaginärem und Realem und die Psychose schließlich durch die Überlagerung von Symbolischem und Realem.



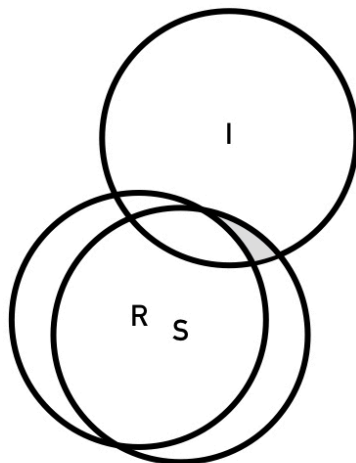
Neurose: Wenn das Symbolische in seiner Andersheit gegenüber dem Imaginären nicht unterschieden und als Anderes anerkannt wird, wenn das Symbolische dem Imaginären unterworfen wird, wird der Glaube an die Schrift allmächtig.

Es darf für den Neurotiker nichts geben, was keinen Sinn hat. Alles muss an seinem Platz sein. Aber das Begehren passt nicht in diese wohlgeordnete Welt. Das Begehren wird verdrängt und erscheint dann als rätselhafter Ausdruck des Unbewussten, das der Neurotiker nicht in sein Bewusstsein integrieren kann (vgl. Widmer 1997: 161f.).

Der Neurotiker steht am Platz des symbolischen Vaters (und bildet ein vergleichsweise großes, so genanntes „Ich-starkes“ Subjekt). Er identifiziert sich mit ihm – imaginär. Aber er ist ein Hochstapler. Er wird nie wirklich Souverän der Sprache (des Symbolischen) sein. Und das weiß er. Und daran leidet er.



Perversion: Das Unbestimmbare des Realen wird nicht akzeptiert. Es wird verleugnet. Das Unheimliche des Realen wird mit Imaginärem zugedeckt, überlagert. Es gibt keinen Tod („ewiges Leben“, Reinkarnation), es gibt für den Perversen nichts, was sich der Begrifflichkeit entziehen könnte. Das Reale wird greifbar gemacht mithilfe von Fetischen, Reliquien, Heiligenscheinen, Sexualpraktiken usw. (vgl. Widmer 1997: 161f.).



Psychose: Die klinische Struktur der Psychose ist dadurch geprägt, dass das Symbolische an die Stelle des Realen rutscht.^[7] Der Psychotiker hat – wie Lacan sagt – den *Namen-des-Vaters* verworfen. Die Instanz, die dafür sorgt, dass sich das Symbolische vom Realen differenziert und dabei das Feld der Imagination eröffnet, gibt es für ihn nicht. Das Symbolische wird zum Unverfüg-

baren. Damit hat das, was wir gewohnt sind, als *Subjekt* zu bezeichnen, weil es, wenn auch hochstapelnd, zumindest auf dem ständigen Weg ist, Souverän der Sprache zu werden, keinerlei Chance mehr, in irgendeiner Weise das Symbolische zu kontrollieren. Nicht einmal perspektivisch, nicht einmal als Werdendes. Es ist dem Symbolischen an Stelle des Realen ausgeliefert. Alles Symbolische ist – in der Wahrnehmung des Psychotikers – real.

Pazzinis Stimmung

Als letzten Schritt des methodologischen Settings zur Erforschung der *Stimmung des 21. Jahrhunderts* verbinde ich nun das Denken der strukturalen Epistemologie mit Lacans Modell des psychischen Apparates und komme zu der Behauptung, dass das, was ich zuvor als historisch veränderliche Episteme, kulturelles Makromilieu, Mediosphäre, symbolische Ordnung usw. bei Lyotard, Foucault, Debray, Baecker und nicht zuletzt Pazzini rekonstruiert habe, sich u. a. charakterisieren lässt durch bestimmte Konstellationen der Lacan'schen „Register“ analog zu den eben dargestellten klinischen Strukturen der Neurose, Perversion und Psychose.

Gestützt wird diese Annahme auch durch Sigmund Freud, der in seiner Schrift über *Die Zukunft einer Illusion* (Freud 1927) die „kollektive Zwangsneurose“ als pathologische Auffälligkeit der Moderne gekennzeichnet hatte, durch Gilles Deleuze und Félix Guattari, die in „Anti-Ödipus“ (Deleuze/Guattari 1977) mit der „Schizo-Analyse“ den Schizophrenen an die Stelle des Neurotikers als Idealtypus der psychopathologischen Verfassung setzen, und nicht zuletzt durch Régis Debray, der im Rahmen seiner methodologischen Studien „pathologische Tendenzen“ für die drei großen Mediosphären notiert, nämlich die *Paranoia* für die auf Sprache und Schrift basierende Logosphäre, die *Obsession* für die auf dem Buchdruck und der Zentralperspektive basierenden Graphosphäre und die *Schizophrenie* für die auf digital-vernetzten Informations- und Kommunikationstechnologien basierende aktuelle Mediosphäre (Debray 2003: 64f.). Obsession ist eine Form der Neurose, Schizophrenie eine Form der Psychose. (Und die Paranoia ließe sich, um der Ordnung der Drei zu genügen, eventuell nicht nur der Psychose, sondern auch der Perversion zuordnen. Da es mir jedoch im Hintergrund vor allem um die kulturellen und sozialen Wandlungsprozesse im Übergang von der Moderne zur *nächsten Gesellschaft* geht, drücke ich mich hier ohne allzu schlechtes Gewissen vor einer genaueren Betrachtung der vormodernen Kulturen der Logosphäre, die nach dieser Logik durch die existenzielle Struktur der Perversion geprägt gewesen sein müssten.)

Diese existenziellen Strukturen erzeugen – so kann man mit Pazzini (2015) formulieren – entsprechende *Stimmungen* als räumliche und zeitliche Präsenzen. Mit Freuds Konzept der „Übertragung“ im Hinterkopf denkt Pazzini *Stimmungen* dabei als einzelne Individuen überschreitende Resonanzräume, die mit Haltungen, Einstellungen und Erwartungen zu tun haben und mit anderen, komplex ineinander verwobenen sozialen, materialen, körperlichen, situativen und ästhetischen Rahmenbedingungen.

Zu diesen *Stimmung* machenden Rahmenbedingungen gehören (wenn wir im historischen Großmaßstab denken) u. a. auch die kommunikativen Mittel und Mittler, die eine Gesellschaft benutzt, um ihre symbolischen Spuren zu erfassen, zu archivieren und zirkulieren zu lassen. „Wir sind im Medialen, etwa einer Stimmung, verbunden“, schreibt Pazzini (Pazzini 2015: 326) und legt damit den Zusammenhang nahe, der hier im Zentrum steht: Die Medien sorgen für *Stimmung*. Und zwar je nach geschäftsführendem Medium für eine andere *Stimmung*. Das Buch und die Zentralperspektive für eine neurotische, das Internet für eine psychotische *Stimmung*.

Kontrollverlust

Die klinische Wirklichkeit der Psychose ist eine sehr schwerwiegende Erkrankung. Erheblich gravierender als eine Neurose, bei der die Betroffenen sich zwar selbst als „ein bisschen verrückt“ wahrnehmen und auch wissen, dass die Realität irgendwie anders ist als die eigene psychische Wirklichkeit, aber eben auch um diese Diskrepanz wissen und also durchaus einen Bezug zu der mit anderen geteilten Realität haben und sich im Wesentlichen gesittet benehmen. Die Psychose hingegen hat – folgt man gängigen Symptombeschreibungen – mit echtem „Realitätsverlust“, mit „Wahnvorstellungen“, „Halluzinationen“, „Stimmenhören“ usw. und damit einhergehenden „Ich-Störungen“, „starkem Abbau“ bis hin zu komplettem „Zerfall von Persönlichkeit“ zu tun.

Die klinische Wirklichkeit der Psychose ist hier aber nicht gemeint. Es geht hier nicht um den „klinischen“, sondern gewisser-

maßen um den „philosophischen Psychotiker“ als allgemeine, überindividuelle existenzielle Struktur, in die hinein Individuen geboren und sozialisiert und psychisch strukturiert werden. Vor diesem Hintergrund kann von *Verlust*, *Abbau* und *Zerfall* insofern nicht die Rede sein, als das voraussetzt, dass es „Persönlichkeit“ und „Realität“ überhaupt einmal gegeben haben muss. Aus subjekttheoretischer Perspektive geht es darum, dass „Realität“ und „Persönlichkeit“ eventuell gar nicht erst entstehen – jedenfalls nicht in dem Sinn, den wir aus dem Selbstverständnis der Moderne und der existenziellen Struktur der Neurose heraus kennen.

Bleiben wir aber – der Deutlichkeit wegen – dennoch kurz beim klinischen Extremfall. Ein „psychotisches Subjekt“ gibt es nicht. Die Bildung eines Subjekts ist nur möglich durch Einschreibung ins Symbolische. Das gelingt dem Psychotiker nicht. Er kann keinerlei Kontrolle über das Symbolische herstellen. Er *wird* kontrolliert. Und das gilt strukturell auch für den „philosophischen Psychotiker“, nämlich das Individuum in der nächsten Gesellschaft: Er *wird* kontrolliert durch das „Establishment“, die „Lügenpresse“, islamistische (oder andere) Weltverschwörungen, Globalisierung usw. – und ebenso wird er kontrolliert von der NSA, von Facebook, von Google, von den Datenbanken, den Algorithmen, Big Data usw.; er kann nicht kontrollieren, wie die Daten und die Dinge miteinander interagieren, weil sie es durch „hyperkomplexe Rechenmodelle, jenseits der menschlichen Nachvollziehbarkeit tun“ (Seemann2013).

Subjekt-Bildung ist ein Effekt der Einschreibung in die symbolische Ordnung, in das „Weltverhältnis einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit“ (Braun 2008: 91). Wenn dem Individuum die Einschreibung in das Weltverhältnis, in die kulturellen, politischen, ökonomischen, familialen, pädagogischen etc. Bedingungen der nächsten Gesellschaft nicht möglich ist, dann kann das Individuum kein Subjekt bilden. Jedenfalls nicht das Individuum, dessen psychischen Apparat Lacan mit jener Topologie zu fassen versucht. Und nicht jenes Individuum, das nach unserem üblichen bildungstheoretischen Denkmodell einzig möglicher Träger der Subjektfunktion ist.

Die Individuen der nächsten Gesellschaft und Eingeborenen der Digitalkulturen sind damit konfrontiert, dass sich der größere Teil ihrer Lebenswirklichkeit der Kontrolle entzieht. Ihre Umwelt ist geprägt davon, dass sie überall – in den Ökosystemen wie in den Netzwerken der Gesellschaft – damit rechnen müssen, dass – wie Baecker formuliert – „nicht nur die Dinge andere Seiten haben, als man bisher vermutete, und die Individuen andere Interessen [...] als man ihnen bisher unterstellte, sondern dass jede ihrer Vernetzungen Formkomplexe generiert, die prinzipiell und damit unreduzierbar das Verständnis jedes Beobachters überfordern.“ (Baecker 2007: 169) Wenn die Komplexität der Interaktion von Informationen in diesem Sinne die Vorstellungsfähigkeiten des Subjekts übersteigt, dann ist das ein Indiz für das, was Michael Seemann treffend *ctrl-Verlust* nennt.

Neurotiker reagieren auf die Überforderung durch den Sinnüberschuss der Moderne: Kritik. Das Thema der Psychotiker ist der Sinnüberschuss der nächsten Gesellschaft: Kontrolle. Vor diesem Hintergrund wird die Frage interessant, welche Umgangsformen mit dem Überschuss an Kontrolle die nächste Gesellschaft entwickeln wird – strukturanalog zu den Umgangsformen, die die moderne Gesellschaft als Reaktion auf den Überschuss an Kritik erfunden hat, den die Medienkultur des Buchdrucks in Form von massenhaft verbreiteten Büchern, Zeitschriften, Flugblättern, Zeugnissen und Formularen, die laufend den Vergleich des aktuellen mit einem anderswo bewerteten oder behaupteten Sinn provozierten, mit sich gebracht hatte (Aufklärung, Instanz der Öffentlichkeit, an öffentlichem Gebrauch gemessene Vernunft, mündiger Bürger, starkes Subjekt, Schule, Kunstunterricht ...).

Anmerkungen

[1] Jacques Derrida weigert sich, den Begriff „globalization“ zu verwenden, er will bei der französischen Version bleiben, „um den Bezug auf eine ‚Welt‘ [monde, world, mundus] aufrechtzuerhalten, die weder der Kosmos, noch der Globus, noch das Univesum ist.“ (Derrida 2001: 11). Fortan ist im Text dem französischen Wort mondialisation als deutsche Übersetzung das Wort „Weltweit-Werden“ nachgestellt.

[2] Herzlichen Dank an Gila Kolb für das gemeinsame Erfinden dieser Formulierung.

[3] Trotz aller Diskussion halte ich die umstrittene Metapher, wenn man sie epistemologisch versteht und vor dem Hintergrund als (epochenspezifische) „Struktur personaler Identität“ (Pazzini 1992: 27) denkt, in diesem Zusammenhang für sehr passend.

[4] Herzlichen Dank an Konstanze Schütze für diesen Hinweis.

[5] Vgl. Foucault 1974: 31ff. und Meyer 2002: 159ff.

[6] Interessant nebenher und vermutlich einer tieferen Erforschung wert: Die Puppen, Roboter, KIs sind alle weiblich. Orwells (männlicher) Big Brother, so scheint mir, ist noch ein anderes Thema.

[7] Im Unterschied zu meiner Darstellung behauptet Alain Juranville für die Psychose ein Zusammenfallen der drei Register (vgl. Juranville 1984: 423). Peter Widmer hält diese Darstellung für besonders treffend (Widmer 1997: 160). Bezogen auf die immanente Logik des Modells scheint mir jedoch meine Darstellung schlüssiger. Dabei wird vor allem wieder deutlich: Es ist nur ein Modell und keine Abbildung einer Wirklichkeit.

Literatur

Baecker, Dirk (2007): Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Braun, Christoph (2008): Die Stellung des Subjekts. Lacans Psychoanalyse. Berlin: Parodos.

Cassirer, Ernst (1921): Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. In: Ders. (1983): Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 169-200.

Debray, Régis (2002): Der Tod des Bildes erfordert eine neue Mediologie. In: Heidelberger e-Journal für Ritualwissenschaft, 2001/2002: Online: <https://web.archive.org/web/20091116172943/http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~es3/e-journal/fundstuecke/debray.pdf>

Debray, Régis (2004): Für eine Mediologie. In: Pias, Claus/Vogl, Joseph/Engell, Lorenz (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, S. 67-75.

Derrida, Jacques (2001): Die unbedingte Universität. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hedinger, Johannes M./Meyer, Torsten (Hrsg.) (2013): What's Next? Kunst nach der Krise. Berlin: Kadmos.

Heuser, Bianca (2011): Für eine Handvoll JPGs. In: De:Bug Magazin für elektronische Lebensaspekte, 7.4.2011: Online: <http://de-bug.de/mag/fur-eine-handvoll-jpgs/> [10.9.2014].

Juranville, Alain (1984): Lacan et la philosophie. Paris: PUF.

Lacan, Jacques (1996a): Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewußten. In: Ders.: Schriften, hrsg. von Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga, Bd. 2, S. 165-204.

Lacan, Jacques (1996b): Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Ders.: Schriften, hrsg. von Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga, Bd. 1, S. 61-70.

Lacan, Jacques (1996c): Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht. In: Ders.: Schriften, hrsg. von Haas, Norbert/Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga, Bd. 2, S. 61-117.

Lacan, Jacques (1996d): Vom Blick als Objekt klein a. In: Ders.: Das Seminar von Jacques Lacan, hrsg. von Haas, Norbert; Metzger, Hans-Joachim. Weinheim/Berlin: Quadriga Bd.XI, S. 71-126.

Lyotard, Jean-François (1999): Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht. Wien: Passagen.

Meyer, Torsten (2013): Next Art Education. Kunstpädagogische Positionen 29. Hrsg. von Andrea Sabisch, Torsten Meyer, Eva Sturm. Hamburg/Köln/Oldenburg.

Meyer, Torsten (2015): Ein neues Sujet. In: Jörissen, Benjamin/Meyer, Torsten (Hrsg.): Subjekt Medium Bildung. Wiesbaden: SpringerVS (Medienbildung und Gesellschaft 28), S. 93-116.

Meyer, Torsten (2017): Das Netzwerk-Sujet. In: Kiefer, Florian/Holze, Jens (Hrsg.): Durch die „Netzwerkbrille“ – Ein neues Paradigma?! Wiesbaden: Springer VS (Medienbildung und Gesellschaft 39), S. 39-63.

Meyer, Torsten/Kolb, Gila (Hrsg.) (2015): What's Next? Art Education. München: kopaed.

Panofsky, Erwin (1927): Die Perspektive als „symbolische Form“. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin: Spiess.

Pazzini, Karl-Josef (1992): Bilder und Bildung. Vom Bild zum Abbild bis zum Wiederauftauchen der Bilder. Münster: Lit (Einbilden und Entbilden 1).

Pazzini, Karl-Josef (2002): Documenta11 – Inszenierung von psychotischer Struktur? In: AFP – Assoziation für die Freudsche Psychoanalyse (Hrsg.): Strukturen und Produktionen (in) der Psychose. Texte zur Tagung der AFP in Kooperation mit dem Lehrstuhl für klinische Psychiatrie der Universitätsklinik Zürich, Burghölzli 20. bis 22. 9.2002.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Stimmung. Plädoyer für das Transindividuelle. In: Ders.: Bildung vor Bildern. Kunst Pädagogik Psychoanalyse. Bielefeld: Transcript, S. 317-339.

Pazzini, Karl-Josef (2017): Kulturelle Bildung im Kontext aktueller Transformationsdynamiken. Unveröffentlichtes Manuskript zur Diskussion im Forum „Bildungsforschung 2020 – Potenziale erkennen. Perspektiven eröffnen. Wissen schaffen.“ Bundesministerium für Bildung und Forschung, Berlin 18.11.2016.

Perry, Tod (2016): Russian Artist Makes Dolls So Realistic They'll Give You Nightmares. In: The Daily Good. Online: <http://www.good.is/slideshows/dont-look-the-doll-in-the-eye> [16.5.2017].

Ruhs, August (2010): Lacan: Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Wien: Löcker.

Seemann, Michael (2013): ctrl-Verlust. Online: <http://www.ctrl-verlust.net/glossar/kontrollverlust> [22.3.2017].

Widmer, Peter (1997): Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Turia + Kant.

Abbildungen

Abb. 1: G (2011): This Pic is Fucking With My Brain. In: The Hot Glove. Online: <https://web-beta.archive.org/web/20110203084429/http://www.thehotglove.com/2011/02/pic-fucking-brain/> [23.3.2017].

Abb. 2: Schnitt 1107 des Visible Human Project: <http://www.uocodac.com/what-is-the-visible-human-project> [23.3.2017]

Abb. 3: Pierre Huyghe: Zoodram, Foto: Torsten Meyer.

Abb. 4: <http://www.tacodemulher.com.br/profissionais/como-descobrir-para-o-que-voce-ser-ve-parte-1/> [23.3.2017]

Abb. 5: Caravaggio: Narziss, 1598/99, https://de.wikipedia.org/wiki/Narziss#/media/File:Michelangelo_Caravaggio_065.jpg

Abb. 6: Puppe, Michael Zajkov, http://dangerousminds.net/comments/artist_creates_freakishly_realistic_doll_faces [23.3.2017]

Abb. 7: Diego Velázquez: Las Meninas, 1656,

https://de.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez#/media/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg [23.3.2017]

Abb. 8: cubo.cc creepygirl; <http://www.cubo.cc/creepygirl/> [23.3.2017]

Abb. 9: Schema des perspektivischen Betrachtungsgerätes von Brunelleschi. In: Pazzini 1992, S. 62.

Abb. 10: Assignor: Products and perspective (1), <https://exploratorysketching.wordpress.com/2014/05/19/products-and-perspective-1-4/> [23.3.2017]

Abb. 11: Franz Billmayer: Bilder als Beweis, http://www.bilderlernen.at/aufgaben/bildgebrauch/070109_radar.html [23.3.2017]

Abb. 12: Dürer: Unterweysung der Messung, 1525, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Duerer_Underweysung_der_Messung_fig_001_page_181.jpg [23.3.2017]

Abb. 13: Pablo Picasso: Portrait Ambroise Vollard, 1910, <http://www.pablocicasso.org/portrait-of-ambroise-vollard.jsp>

Abb. 14: Marcel Duchamp: Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2, 1912,

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>

Abb. 15: Jackson Pollock, 1950, Foto: Hans Namuth,

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/jackson-pollock-five-things>

Alle anderen Figuren: Torsten Meyer 2017, zum Teil nach Jacques Lacan.

Die Stimmung des 21. Jahrhunderts. Methodologische Einführung

Von Torsten Meyer

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 Plantes“ (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 Plantes 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 entwertete,⁽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 auszuwringen, 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: essai 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 poésie 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 verstöre, 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. Pärnu 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.“ (Durand 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 Wunenberg, 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, Brux-

elles, 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. Psychologie 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)