

Lars C. Grabbe

Immersion und ästhetisches Bewusstsein. Die Konvergenz externer und interner Repräsentationen im Kontext philosophischer und kunsttheoretischer Tradition

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18212>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Grabbe, Lars C.: Immersion und ästhetisches Bewusstsein. Die Konvergenz externer und interner Repräsentationen im Kontext philosophischer und kunsttheoretischer Tradition. Marburg: Schüren 2012 (Jahrbuch immersiver Medien 4), S. 71–85. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18212>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://link.iue.fh-kiel.de/index.php/2012/01/30/jahrbuch-immersiver-medien-2012-online-bildraeume-grenzen-und-uebergaenge/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

IMMERSION UND ÄSTHETISCHES BEWUSSTSEIN

DIE KONVERGENZ EXTERNER UND INTERNER
REPRÄSENTATIONEN IM KONTEXT PHILOSOPHISCHER
UND KUNSTTHEORETISCHER TRADITION

Lars C. Grabbe

Zusammenfassung/Abstract

Die Annäherung an das Konzept der Immersion zeigt sich eng verknüpft mit dem wahrnehmungstheoretischen Paradigma des ästhetischen Bewusstseins. Die philosophische und kunsttheoretische Tradition beschreibt die Äußerungen des ästhetischen Bewusstseins im Kontext einer Konvergenz von externen und internen Repräsentationen. Dieses Konvergenzprinzip ist eine zentrale Bezugsgröße für Immersion und ästhetisches Bewusstsein, wobei den phantasmatisch-imaginären Verstehensprozessen innerhalb einer Rezeptionssituation eine Schlüsselfunktion zugesprochen werden muss. Diese Verstehensprozesse sind neben der Konstitution von Subjektivität ebenfalls für die Fähigkeit verantwortlich mentale Repräsentationen zu generieren. In ästhetischer Perspektive zeigt sich die Konvergenz externer und interner Repräsentationen in der Verringerung einer Differenz zwischen einem Objekt der ästhetischen Anschauung und einem rezipierenden Subjekt.

The approach to the concept of immersion is closely connected with the perceptual paradigm of the aesthetic consciousness. The philosophical and art theoretical tradition describe the expression of the aesthetic consciousness in the context of a convergence of external and internal representation. The principle of convergence is a main reference for immersion and aesthetic consciousness. The phantasmatic-imaginary processes of comprehension, within a subjective reception, are the key function. These processes are responsible for the configuration of subjectivity and the ability to create mental representations. Under the aesthetic condition the convergence of external and internal representation is a reduction of a difference between an aesthetic object and the subjective reception.

1. Theoretische Vorüberlegung

Die akademische Debatte um den Ausdruck der Immersion hat in den letzten Jahren eine komplexe Vertiefung erfahren. Vor allem die zunehmende Technisierung innerhalb von Kunst und Design, basierend auf dem *digital turn* der Computer- und Softwareentwicklung, ermöglichte eine vielfältige Ausgestaltung der Medienlandschaft und den damit verbundenen Rezeptionssituationen. Versteht man den Begriff der Immersion, in seiner weiten und romantisch konnotierten Dimension, als Prinzip des Eintauchens oder der Versenkung in ein Medium, oder gar als «mentale Absorbierung» (Grau 2006: 16), dann erscheint es in erster Annäherung als überaus plausibel diesen auf die Medienwelt und deren historische Entwicklung anzuwenden. Der mögliche Anwendungsbereich des Immersionsbegriffs reicht demgemäß von der Bildkunst der Antike und der Renaissance über die Panoramakunst des 18. und 19. Jahrhunderts, berührt fiktive Romanwelten und illusionistische Filmkunst und führt bis hin zu virtuell-interaktiven Computerbildräumen und Techniken der Erzeugung von virtueller Realität, wie *Head Mounted Display (HMD)* oder *Cave Automatic Virtual Environment (CAVE)*. Immersion zeigt sich also oftmals in Abhängigkeit von der technisch-apparativen Dimension eines Mediums, welche einerseits die individuellen Rezeptionsgrade von immersiver Partizipation bestimmt und andererseits die einzelnen Ebenen hervorbringt, auf denen sich immersives Potential entfaltet. Die Grade von immersiver Partizipation basieren stets auf einem rein sinnlich-apperzeptiven Wahrnehmungsakt und dem Aufbau einer daraus folgenden phantasmatisch-imaginären Sinndimension.¹ Dieses imaginative Potential der Versenkung in ein Medium greift bereits bei statischen und dynamischen Bildtypen oder während einer Textrezeption, bei denen der Rezipient keinen Einfluss auf die gesehene Darstellung oder den gelesenen Textinhalt nehmen kann. Es reicht bis zur interaktiven Partizipation innerhalb von Computer- oder Onlinerollenspielen. Gesteigert wird dieses immersive Potential dann durch Techniken virtueller Realität (*HMD*, *CAVE*), die eine totale Immersion induzieren. Die

differenzierten Ebenen immersiven Potentials, die vereinzelt oder in wechselseitigem Einfluss die individuellen Immersionsgrade bestimmen, lassen sich als narrative, ludische, räumliche und soziale Immersion klassifizieren (vgl. Schwingeler 2008: 77–85; Rittmann 2008: 59–109). Im Kontext moderner Medientechniken und innerhalb zahlreicher Medientheorien ist der Begriff der Immersion ein etabliertes Konstrukt für die Klassifikation einer spezifisch apparativen Rezeptionssituation, vor allem im Kontext von totaler Immersion oder Computer- und Onlinespielen. Innerhalb dieses modernen Diskurses zeigt sich die Konstitution des Immersionsbegriffs vor allem in Abhängigkeit von realisierten technischen Formelementen. Diese primär technische Orientierung erscheint in ästhetischer Perspektive allerdings reduziert, wenn man die komplexe Dimension der immersiven Strukturen adäquat erfassen möchte. Die gleichwertige Behandlung des rezeptiven Potentials scheint notwendig zu sein, wenn man über den immersiven Gehalt von Gemälden, Deckenfresken, Altären, Texten, Panoramen, Fotografien oder Filmen valide Aussagen treffen möchte, da diese nicht über die Evidenz und Wahrnehmungsintensität einer interaktiven oder totalen Immersion verfügen.

In dieser Orientierung widmet sich dieser Text einem Ursprungs- oder Verwandtschaftsphänomen der Immersion: dem ästhetischen Bewusstsein. In philosophischer und kunsttheoretischer Traditionslinie, vor allem innerhalb der Theorien von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), Immanuel Kant (1724–1804), Arthur Schopenhauer (1788–1860), Georg Simmel (1858–1918) und postmoderner Denkrichtungen, exemplifiziert sich das ästhetische Bewusstsein des Menschen innerhalb einer ästhetischen Stimmung, ästhetischer Lust, interesselosem Wohlgefallen, kontemplativer Anschauung oder als komplexe ästhetische Verfassung und Signatur des Denkens. Das ästhetische Bewusstsein unterscheidet sich strikt von einem rein sinnlich-apperzeptiven Bewusstsein der Wahrnehmung von Gegenständen der alltäglichen Objektwelt.

Der analytische Blick in die philosophische und kunsttheoretische Tradition kann in dieser Perspektive helfen, das Konstrukt der Immersion besser zu erfassen und es gleichermaßen mit einer ästhetischen Bewusstseinstheorie zu verbinden.

¹ Diese Differenzierung von Wahrnehmungsstrukturen und phantasmatisch-imaginären Sinndimensionen findet sich vor allem innerhalb der neueren Phänomenologie (vgl. Lohmar 2002; Lohmar 2008; Brudzinska 2006).

2. Ästhetik zwischen Aufklärung und Postmoderne

Das ästhetische Bewusstsein konstituiert sich traditionell innerhalb der Wahrnehmung des Schönen und Erhabenen im Kontext von Naturereignissen oder in Ansehung artifizierlicher Kunstwerke und basiert auf der Verschränkung einer sinnlich-apperzeptiven und phantasmatisch-imaginären Wirkungsdimension. Es zeigt sich demnach als eine Konvergenz von externen und internen Repräsentationsmodalitäten und lässt sich in dieser Perspektive mit dem Konzept der Immersion vergleichen, welches ebenfalls ein komplexes Konvergenzphänomen beschreibt. Die zentrale Bezugsgröße von Immersion und ästhetischem Bewusstsein ist das phantasmatisch-imaginäre Verstehen im Kontext einer Ästhetik im Sinne ihres ursprünglichen Entwurfs. Ästhetik darf also keinesfalls ausschließlich als Regelpoetik von Epochenstilen oder als Klassifikationskriterium hoher Kunstformen gelten, sondern muss generell als eine Theorie der sinnlichen Gewährwerdung begriffen werden, welche apperzeptive und imaginative Verstehensprozesse gleichwertig integriert.

2.1 Aristoteles und Alexander Gottlieb Baumgarten

Der Begriff Ästhetik geht historisch auf Aristoteles (384 v. Chr.–322 v. Chr.) zurück. Der griechische Begriff *aisthesis* (αἴσθησις) lässt sich mit Sinneswahrnehmung, Empfindung, Anschauung oder Sinn übersetzen (vgl. Gemoll & Vretska 2006: 21). Der Begriff der Ästhetik wurde durch den Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten zwischen 1750 und 1758 für eine *episteme aisthetike* (ἐπιστήμη αἰσθητικῆ) nutzbar gemacht, «die ein Wissen vom Sinnhaften anstrebte» (Welsch 2003: 9). In dieser Perspektive wurde die Ästhetik zu einer eigenständigen philosophischen Theorie jenseits einer Regelpoetik der Stilformen und integriert «Wahrnehmungen aller Art, sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen» (Welsch 2003: 9f.). In dieser Wendung lässt sich Ästhetik als sinnbezogene bzw. sinnliche Erkenntnistheorie begreifen, die explizit die Empfindungsfähigkeit des Subjekts thematisiert.

Neben der überaus relevanten sinnlich-apperzeptiven Wahrnehmung wird zudem ein spezifisches Verhältnis zwischen Sinnlichkeit und

Vorstellungskraft (oder Phantasie, Imagination, Einbildungskraft) angenommen. Die *phantasia* (φαντασία) zeigt sich hier als produktiv-kombinatorisches Vermögen, welches zwischen Sinneswahrnehmungen und Vernunft vermittelt und mentale Repräsentationen von absenten Gegenständen oder Sachverhalten ermöglicht: «Nach Aristoteles übersetzt die «phantasia» die Sinneswahrnehmung (αἴσθημα, «aisthēma») in ein Vorstellungsbild (phantasma)» (Kaufmann 2007: 92). Die Verschränkung einer sinnlich-apperzeptiven und phantasmatisch-imaginären Wirkungsordnung differenziert den Erfahrungs- und Erkenntnisakt nach zwei zentralen Bezugspunkten und orientiert sich hier wieder an Aristoteles: Einerseits gewährleistet der *aisthetische Modus* (αἴσθησις) die Möglichkeit, dass Erfahrungen und Erkenntnisse sinnvermittelt sind, andererseits ermöglicht der *noetische Modus* (νοεσις), dass Erfahrungen losgelöst von sinnlichen Wahrnehmungen gemacht werden können. Obwohl die phantasmatisch-imaginäre Wirkungsordnung in aristotelischer Perspektive bereits das Potential enthält als produktiv-kombinatorisches und spontanes Vermögen wirksam zu sein, wird sie durch Baumgarten produktiv in die ästhetisch-kulturelle Wesensbestimmung des Menschen integriert:

Der neue Gedanke Alexander Gottlieb Baumgartens besteht darin, dass die Phantasie (als bildhaftes Vorstellungsvermögen) es dem Subjekt erlaubt, seine eigene Identität und die der Welt zu konstruieren und sich in der Zeit als ein solches, selbst entworfenes und identisches Subjekt zu erleben. (Huber 2004: 181)

Phantasie zeigt sich bei Baumgarten als subjektives Konstitutionsprinzip des temporalen Bewusstseins von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, da sie die entscheidende Aufgabe «bei der Konstruktion der Vergangenheit der Welt und des eigenen Selbst, der Konstruktion der Schnittstelle von Gegenwart und Vergangenheit, sowie bei der Antizipation des Zukünftigen» (Huber 2004: 183) übernimmt. Die ästhetische Wahrnehmung zeigt sich demnach als spezifische Kompetenz, die auf ein komplexes Kontinuum von phantasmatischen Bedeutungen verweist, welches durch ein Subjekt mental als Vorstellung stabilisiert werden muss.

2.2 Immanuel Kant

Die *Transzendente Ästhetik* Immanuel Kants, innerhalb der *Kritik der reinen Vernunft* (1781 und 1787), greift im weitesten Sinne die Überlegungen Baumgartens auf und etabliert eine Systematisierung der Ästhetik als Wahrnehmungstheorie. Diese findet im Konzept des Schönen und Erhabenen, innerhalb der *Kritik der Urteilskraft* (1790), eine entscheidende Erweiterung und durch die *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1796/1797) eine lebenstheoretische Basis. Wie auch bei Baumgarten übernimmt die phantasmatisch-imaginäre Dimension in Kants Ästhetik eine Schlüsselrolle, hier allerdings durch ihn weitgehend mit dem Begriff der Einbildungskraft bezeichnet, da diese im Verhältnis zum passiven Phantasiebegriff eine aktive und vom Verstand ausgeübte Produktivkraft darstellt (vgl. Kohns 2007: 64). Die ästhetische Wahrnehmung ist abhängig von dem freien Spiel der Einbildungskraft, durch welches sich eine ästhetische Lust einstellt. Ein ästhetisches und interesseloses Geschmacksurteil (z.B. die Wahrnehmung eines schönen Gegenstands) zeigt sich dann in direkter Abhängigkeit von einem durch die Einbildungskraft evozierten Zustand ästhetischer Lust. Das empfundene ästhetische Wohlgefallen ist dabei nicht von den Begriffskonzepten des Verstands abhängig, sondern folgt den Regelprinzipien einer übergeordneten Vernunft. Es ist insofern interesselos, weil es nicht mit dem Nutzen, Konsum- und Zweckhorizont von Alltagsdingen zusammenfällt, sondern mit einer rein mentalen und sich selbst reproduzierenden Vorstellungsstruktur korreliert. Empfinden wir demnach eine Blume als schön, so wird unsere Vorstellungskraft zwar durch die Blume angeregt, die ästhetischen Prinzipien des Schönen gründen aber im ästhetischen Wahrnehmungsakt des Subjekts als «restful contemplation» (Crowther 1989: 85).

Die Einbildungskraft entfaltet ein größeres Potential im Kontext des Erhabenen (z.B. die Wahrnehmung eines beeindruckenden und bedrohlichen Naturschauspiels oder ein überwältigendes Kunstwerk), welches als das Dynamisch-Erhabene oder Mathematisch-Erhabene definiert bzw. differenziert wird und direkt mit einem Geistesgefühl zusammenfällt. Das Erhabene besitzt grundsätzlich subjektives Potential der Selbstreferenz, welches durch Momente der Überforderung der Sinne, Unsagbarkeit und Unbeschreiblichkeit geprägt wird. Als ein Geistesgefühl «reflektiert das Erha-

bene die Grenzen des Denkens als sinnliche Grenzerfahrung und liefert so lediglich eine «negative Darstellung»; es lässt das Ideenvermögen spürbar werden» (Pöpperl 2007: 26). Für Kant wird das Gefühl der Erhabenheit verstehbar als eine sich neu einstellende Verhältnisbestimmung von Sinnlichkeit und Vernunft. Als «ästhetische Kategorie markiert es die Grenzen eines Rationalitätskonzeptes und als solche auch die Grenzen der Ästhetik» (Pöpperl 2007: 26f.). Die besondere Bedeutung des Erhabenen für die Einbildungskraft wird insbesondere von Rudolf A. Makkreel hervorgehoben. Er folgert, dass «die größere Freiheit und Reichweite, die die Einbildungskraft in der Analytik des Schönen erhält, [...] in der Analytik des Erhabenen noch gesteigert» (1997: 91) wird. Zudem lassen sich im Konzept des Erhabenen wichtige Hinweise dahingehend verorten, wie «das ästhetische Bewusstsein auf die umfassende Ökonomie unserer kognitiven Vermögen zu beziehen ist» (Makkreel 1997: 91). Das Erhabene korreliert mit dem Konzept einer mentalen Möglichkeitsform des Denkens, welche auf Basis einer gesteigerten Einbildungskraft agiert und eine ästhetische Dimensionierung der Wahrnehmung zulässt (vgl. Grabbe 2011: 133–135). Insofern ist Erhabenheit eine gesteigerte Form der Ästhetik, die sich virtuell im Subjekt realisiert. Die ästhetische Wahrnehmung eines übermächtigen Naturschauspiels, welches das Subjekt in Gefahr bringen kann, wirft das Subjekt also auf sein Innerstes zurück, da es dessen Einbildungskraft an Möglichkeiten fehlt, diese Totalität rational-begrifflich zu erfassen. Die Einbildungskraft ist somit – ohne die Führung des Verstands – dem Verlangen der Vernunft ausgeliefert, eine Darstellungsmöglichkeit zu konzipieren. Da aber «die a priori unserer Erkenntnis – Zeit und Raum – [...] durch das Verlangen nach Totalität zerstört [werden]» (Aguado 1997: 54), bleibt dem Subjekt nur das Generieren einer virtuell wirksamen Bedeutung², sonst wäre jede existenzielle/ontologische Möglichkeit der Erhabenheit als solcher und des Geistesgefühls, als sich daraufhin einstellendes Wahrnehmungsphänomen, obsolet.

2 In einer psychoanalytischen Lesart deuten auch Hartmut und Gernot Böhme dieses Potential der virtuellen Verstehensform an, allerdings als primär-narzisstischen Modus im Kontext des Selbsteffekts des Erhabenen, dass «Objekte – wie hier das Weltall, die Natur, Gott – reintrojiert werden können ins Ich, dort neutralisiert und zum Aufbau des psychischen Instanzenapparats verwandt werden» (1985: 218).

2.3 Arthur Schopenhauer

Arthur Schopenhauer widmet sich in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) ebenfalls dem komplexen ästhetischen Spannungsverhältnis von Schönheit und Erhabenheit und der besonderen Rolle der Vorstellungskraft. Er befindet sich hier in direkter Ausrichtung auf Kant, obwohl er dessen empirisch orientierte Wahrnehmungs- und Bewusstseinstheorie auf einer metaphysisch-platonischen Basis gründet. Das interesselose Wohlgefallen bzw. interesselose Geschmacksurteil wird von ihm mit dem Konzept der Kontemplation verbunden, die sich ebenfalls in Abhängigkeit einer dynamischen Vorstellungskraft realisiert. Die Welt zeigt sich prinzipiell beschreibbar über die Pole des Willens und der Vorstellung, während die kontemplative Anschauung eine vermittelnde Position übernimmt, mit deren Hilfe der Wille zu Gunsten einer dynamischen Vorstellungskraft zeitweise gehemmt werden kann. Das von Schopenhauer thematisierte Verhältnis von Wille und Vorstellung findet seine Entsprechung in dem Verhältnis von konkretem Nützlichkeitswert und ästhetischem Schönheitswert. Der Wille, als Modus konkreten Weltempfindens und In-der-Welt-Seins, kann mittels des Intellekts zeitweilig gehemmt werden. Das individuelle Bewusstsein als Träger der Vorstellungsinhalte der Welt, kann mittels Kontemplation dem nüchternen Zweckrationalismus des Willens entgehen, um sich in die reine Vorstellung eines Objekts zu versenken. Kontemplation hemmt also typische willensbasierte Regungen und Intentionen des Subjekts, so dass die interne Repräsentation mit der externen Repräsentation konvergiert und ein kontemplatives Anschauungsbild ausbildet. Im Idealfall zeigt sich demnach das Verstehen von Kunst als eine spezifisch ästhetische Form des Kunsterlebens, auf Basis phantasmatisch-imaginativer Prozesse. Die Distanz zwischen Subjekt der Wahrnehmung und Objekt der Kunst, die konstitutiv erscheint für die Ausbildung der zweckrationalen Realität, wird innerhalb der Kontemplation überwunden und die Welt des Willens bleibt genau dort zurück, wo eine reine und kontemplative Anschauung beginnt. In dieser Perspektive löst sich dann die Welt als Vorstellung von der Welt als Wille ab und konstituiert den Kern der ästhetischen Verfassung:

Dies ist die radikale Wendung des inneren Menschen, die *Erlösung* durch den ästhetischen Zustand, der sich jedem beliebigen Objekt gegenüber einstellen kann, sobald dessen reiner, vorstellungsmäßiger Inhalt, kei-

nem Willensinteresse mehr dienend, uns erfüllt: was wir schön nennen, sind nur solche Objekte, die uns die von dem Willensgrunde in uns gelöste Betrachtung erleichtern. (Simmel 1993: 88f.)

Die ästhetische Verfassung modifiziert demnach einerseits die subjektive Perspektive und raumzeitliche Bestimmtheit der Wahrnehmung und andererseits die Sphäre des Objekts, da dieses aus dem zweckrationalen Bestimmungsverhältnis gelöst und notwendigerweise ästhetisiert wird: Das ästhetische Bewusstsein wird zur Bedingung der Möglichkeit einer Konvergenz von externer und interner Repräsentation.

2.4 Georg Simmel

Für den Soziologen und Philosophen Georg Simmel werden die transzendentalphilosophische Theorie Kants und das Konzept der ästhetischen Verfassung Schopenhauers zu einer werkinhärenten Leitdimension einer Philosophie der Gesellschaft. Als progressiver Denker der Moderne integriert er das Konzept ästhetischer Wahrnehmung in ein komplexes Modell zur Beschreibung der symbolischen Lebenswirklichkeit an der Schnittstelle von sinnlicher apperzeptiven und phantasmatisch-imaginären Bedeutungsbeziehungen. In Simmels zahlreichen Untersuchungen, in denen er abstrakte Formen der Wirklichkeit analysiert (das Verstehen des Nicht-Ich, Wert, Tausch, Geld, Besitzformen, Institutionen etc.), zeigt sich ein besonderes und als ästhetisch zu benennendes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt. Dieses Verhältnis ist geprägt durch die Verbindung von Denken und Phantasie und lässt sich als Indiz einer ästhetischen Rationalität deuten. Diese die Wirklichkeit strukturierende Rationalität wird durch ästhetisch-imaginative und expansive Sinnkomplexionen strukturiert, die in Abhängigkeit von den Konzepten Vorstellung, Denken, Phantasie und Gefühlsreaktion gedacht werden müssen. Es ergibt sich in dieser Perspektive eine ästhetische Signatur des Denkens³ im Kontext ästhetischen Gewährerdens: Die prinzipiell jedem Gegenstand gegenüber mögliche «ästhetische Betrachtung» (Simmel 1989: 441) ist folglich in der Lage, die Distanzstruktur zwischen Subjekt und Objektwelt aufzulösen. Das Subjekt verschmilzt, durch den

³ Das Konzept der ästhetischen Signatur des Denkens wurde vor allem von Wolfgang Iser für eine postmoderne Orientierung der Ästhetik exemplifiziert (vgl. 2003: 46f.).

phantasmatisch-imaginären Akt, gefühlsmäßig mit dem Objekt der Anschauung und empfindet diesen Gefühlszustand als «ästhetische Stimmung» (Simmel 1989: 442). Diese Stimmung beschreibt Simmel exemplarisch in Bezug auf die Freude am Geldbesitz. Geldbesitz bietet in diesem Kontext das Potential zur Erweckung eines ästhetischen Gefühls, denn

die eigentümliche Verdichtung, Abstraktion, Antizipation des Sachbesitzes, die er bedeutet, lässt dem Bewusstsein eben jenen freien Spielraum, jenes ahnungsvolle Sicherstrecken durch ein widerstandsloses Medium hindurch, jenes In-Sich-Einziehen aller Möglichkeiten, ohne Vergewaltigungen und Dementierungen durch die Wirklichkeit – wie es alles dem ästhetischen Genießen eigen ist. (1989: 442)

Die ästhetische Betrachtung ist beschreibbar als ein Modus der Wahrnehmung, der gleichermaßen die impressional-apperzeptive Wirkungsebene mit der phantasmatisch-imaginären Wirkungsebene verbindet. Durch diese Verbindung moduliert sich der Geldbesitz zum Referenzpunkt der Modalität des Möglichen, wie schon das Erhabene bei Kant, und wird zum Medium für die aktive Bewusstseinstätigkeit des Subjekts. Diese Aktivität wird zur autonomen Sinnwahrnehmung eines autonomen Subjekts:

Daher das Gefühl der Befreiung, das die ästhetische Stimmung mit sich führt, die Erlösung von dem dumpfen Druck der Dinge, die Expansion des Ich mit all seiner Freude und Freiheit in die Dinge hinein, von deren Realität es sonst vergewaltigt wurde.

(Simmel 1989: 442)

Zentrales Element der ästhetischen Betrachtung ist hier das Konzept der Phantasie, als prozessuales Element aktiver ästhetischer Gewahrwerdung, die auch hier die Bedingung der Möglichkeit eines ästhetischen Bewusstseins markiert. Die ästhetische Freude am Geldbesitz wird demnach möglich, weil ein «Prozess des Denkens und der Phantasie» (Simmel 1989: 443) als Syntheseprinzip innerhalb sinnlicher Anschauung zur Geltung kommt. Simmels Ästhetikkonzept ist überaus progressiv, da er es nicht ausschließlich im Kontext des Kunstverstehens oder für die Beschreibung des Schönen und Erhabenen anwendet, sondern explizit in eine Theorie sozialer Wirklichkeit integriert.

2.5 Phänomenologisch-ästhetische Theorien

Simmels Erweiterung der Ästhetik auf die Lebenswelt und deren symbolische Vielfalt findet eine Ausweitung innerhalb postmoderner Diskurse, welche phänomenologische, semiotische und ästhetische Theorieperspektiven integrieren. In dieser Neubestimmung des ästhetischen Analysegegenstands deutet sich ebenfalls eine Reaktivierung derjenigen ästhetischen Elemente an, die eine Wechselbestimmung von Erleben, Wahrnehmung und Erfahrungskonstitution präzise bestimmbar machen. Die phänomenologisch-ästhetische Fundierung der Ästhetik wird dabei über den Status von Kunstwerken hinaus legitimiert, da das «Ästhetische im Sinne eines besonderen sinnlichen Erlebnisses zumindest nicht notwendigerweise mit Kunst einhergeht» (Hansen 2006: 150). Das individuelle Erleben eines (Alltags)Gegenstands kann demnach ebenso ästhetische Erfahrung konstituieren, wie Kunstgegenstände in Galerien und Museen, «ästhetische Erfahrung ist ohne Kunst, und Kunst ist ohne ästhetische Erfahrung möglich» (Hansen 2006: 150). Das zentrale Moment einer phänomenologisch-ästhetischen Ästhetik befasst sich mit der subjektiven Komponente des Erlebens, denn erst das ästhetische Erlebnis konstituiert den ästhetischen Gegenstand. Jürgen Vogt beschreibt diesbezüglich die Konstitution des ästhetischen Gegenstands «als ein dialektisches Geschehen» (2001: 186) in Orientierung am Konzept der Ursprungsemotion von Roman Ingarden: In einem dialektischen Prozess wird demnach die Qualität eines Objekts zu einem sinnlich-realen Auslöser für die «Ursprungsemotion», durch die sich der Rezipient angesprochen fühlt, sich dem Objekt zuzuwenden und es als ästhetisches Objekt zu konstituieren» (Vogt 2001: 186; Ingarden 1968: 182f.). Aktivität und Passivität werden somit zu Strukturkomponenten ästhetischen Erlebens, welche die impressionale Wirkung des Objekts und die phantasmatisch-imaginäre Reaktion des Rezipienten hervorheben. Die Ursprungsemotion leitet somit einen Übergang in der Betrachtungsweise ein:

Sie befreit die Betrachtung von der Gradlinigkeit und Eindeutigkeit hin zur Plastizität einer mit allen Assoziations-, Affektions- und Bedeutungsmöglichkeiten angeereicherten, sich darin «tummelnden» Erfahrung, in der die Vorstellung [...] als «Kristallisationszentrum» mannigfaltiger Bezüge, mannigfaltiger sinnlicher und intellektueller Reize zugleich hervortritt und in sie verströmt.

(Pieper 2001: 329)

Eine auf Wahrnehmungskompetenz und phantasmatisch-imaginäre Wirkung gründende Ursprungsemotion konstituiert ästhetisches Erleben, wobei dies als Hinweis darauf zu verstehen ist, dass ästhetisches Erleben

nicht ohne weiteres mit der Erfahrung von Kunst zu identifizieren ist: Es vermag einzusetzen angesichts eines Dinges der Natur ebenso wie aufgrund einer Imagination, sei es der eines Kunstwerks oder einer beliebigen anderen Vorstellung, und es setzt ein als Freisetzung, als Entgrenzung des Erlebnisvermögens zu einem «freien Spiel». (Pieper 2001: 330)

Innerhalb der Postmoderne zeigen sich zudem noch traditionelle Impulse, vor allem durch die weitreichenden Analysen des Erhabenen, «nicht bloß der modernen Kunst, sondern der modernen Welt» (Welsch 2003: 67). Der Philosoph Wolfgang Iser betont, dass durch das Erhabene ein Grenzbereich moderner Subjektivität artikuliert wird, der sich eben nicht länger nur auf die kunstwissenschaftlichen Analysen des Schönen beziehen kann. Das Erhabene thematisiert dabei nicht einfach auch die sogenannten

Gegenpole des Schönen, also Hässliches, Widriges oder Sinnloses, sondern es geht – über das Schöne, Gefällige, Korrespondierende hinaus – um die Befragung der Grenzen der Sinne, des Geschmacks, der Wahrnehmung. (Welsch 2003: 67)

Die ästhetische Fokussierung auf die Wahrnehmungsleistung – oder deren Hemmung und Stockung – zeigt eine notwendige Modifikation des Ästhetischen auf, die relevant wird in Bezug auf ein postmodernes Subjekt und dessen Verstehensleistungen. Auch Welsch orientiert sich an der von Baumgarten etablierten Aisthetik und bewegt sich damit in einer Art «Renaissance des ursprünglichen Entwurfs» (Böhme 2001: 7). Welsch plädiert grundsätzlich für das Verständnis von Ästhetik als Aisthetik, um somit jegliche Formen der Wahrnehmung unter diesen Leitbegriff zu integrieren. Als Gegenpol fungiert dann der Begriff des Anästhetischen, «im Sinn eines Verlusts, einer Unterbindung oder der Unmöglichkeit von Sensibilität» (Welsch 2003: 10), welcher die Empfindungslosigkeit des Subjekts thematisiert. In dieser Perspektive ist der Begriff allerdings nicht rein negativ konnotiert, sondern verweist auch auf die subjektive Möglichkeit, die Empfindungsfähigkeit auszuschalten, um Schutz, Selbsterhalt und Immunisierung zu gewährleisten:

Viele Politikerreden, zahllose urbane Bestände, etliche soziale Situationen sind nur durch Ignorierung, Wahrnehmungsverweigerung, Panzerung zu bestehen. [...] Wahrnehmungs- und Kommunikationsverweigerung gegenüber solchen Situationen hat nichts Elitäres an sich, sondern ist lebensnotwendig geworden.

(Welsch 2003: 64)

2.6 Semiotische Theorien

In Abgrenzung zu phänomenologisch-ästhetischen Theorien zeigen sich in semiotischer Perspektive Verstehensleistungen, die im Bewältigen der alltäglichen Lebenssituationen durch das postmoderne Subjekt vorgenommen werden müssen, als zeichenbasierte Prozesse. Die postmoderne Lebenswelt steht unter dem Paradigma des *visual turn* und ist geprägt durch ikonische, indexikalische und symbolische Bedeutungsrelationen, die dem Subjekt selbst komplexe Decodierungsstrategien abverlangen. Die kognitivistische Semiotik unterscheidet generell zwischen internen und externen Repräsentationen, wobei sich innere Repräsentationen und äußere Repräsentationen ontologisch gegenüberstehen:

«External» representations are those material signs or sign systems that are publicly available in the world, whereas mental or «internal» representations can be understood as what philosophers call the representational content of a certain intention or belief about the world. (Malafouris 2007: 291)

Der mentale Status der Repräsentationen bietet die produktionsorientierte Grundlage «to externalize our mental contents into the world» (Malafouris 2007: 291). Das Subjekt ist demnach in der Lage, die mentale Repräsentation auf materialer Ebene zu manifestieren, z.B. durch Bilder, Skulpturen, Filme, Symbole, Architektur, Design, Kunst etc. Die materiale Ebene externer Repräsentationen wird somit zum Zeichenträger und Medium eines «sign systems» (Malafouris 2007: 291), welches durch die Symbolsprache des kognitiven Systems des Subjekts organisiert ist. Damit also materiale Zeichen möglich werden, muss grundsätzlich eine primäre mentale Symbolfunktion angenommen werden, durch die «innere Erfahrungen, Gefühle und Gedanken so ausgedrückt werden, als ob es sich um sinnliche Wahrnehmungen, um Ereignisse in der Außenwelt handelte» (Fromm 1989: 174). Diese Symbolfunktion vermittelt eine Symbolspra-

che, deren Träger im kognitiven System des Subjekts verortet werden kann.

Die mentale Repräsentation wird somit als Träger von Symbolik verstehbar, und «etwas «repräsentieren» heißt dann, eine Abbildung davon zu erzeugen, etwas anderes als Zeichen dafür zu nehmen» (Seel 1991: 14). Sprechen wir also von Zeichen im Kontext mentaler Repräsentationen, ist ein komplexes Gefüge von Bedeutungsrelationen gemeint, welches für das Subjekt als Wissenselement wirksam wird. Kernelement einer semiotischen Ästhetik zeigt sich in der zeichenbasierten Wechselwirkung externer und interner Repräsentationen, wobei Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellung konstitutive Elemente darstellen:

In Wahrnehmung, Erinnerung und Vorstellung entwirft unser Bewusstsein jenen Strom innerer Bilder, die immer mit diesen elementaren Annahmen eines Vorher und Nachher, eines Innen und Außen etc. verknüpft sein werden. (Grossklaus 2008: 134)

Die Wechselwirkung zwischen internen und externen Repräsentationen wird ermöglicht, denn «das Bild-Zeichen transkribiert in diesem Sinn das vorgängig am Körper gewonnene raumzeitliche Orientierungs-Schema in das Reich der kulturellen Symbole» (Grossklaus 2008: 134). Diese von der Körpererfahrung auf kulturelle Artefakte übertragene Übersetzung ist Grundbedingung für die «produktiven Transfers zwischen inneren und äußeren Bild-Konstrukten» (Grossklaus 2008: 134). In dieser Orientierung zeigen sich Kunstwerke als psychologische «Auslagerungen von Imago-Zeichen» (Münch 2005: 73) und jede Rezeption entdeckt subjektive Imago-Anteile⁴ im Werk, da dieses als wahrnehmungsnahes Zeichen und äußeres Initial die inhärenten Bedeutungsstrukturen mit den Wahrnehmungskompetenzen des Subjekts in Einklang bringt.

4 Unter «Imago-Zeichen» versteht Münch Zeichen, die sowohl den Bildcharakter als auch den inneren Bezug zur Imagination anzeigen. Neben der Imagination bildet die emotionale Prägung einen wichtigen Aspekt, als genuin psychisches Phänomen (vgl. 2005: 72).

3. Funktionsweisen phantasmatisch-imaginärer Subjektivität nach Immanuel Kant

Um sich der zentralen Rolle phantasmatisch-imaginärer Prozesse bewusst zu werden, scheint es plausibel, die unterschiedlichen Funktionsweisen näher zu bestimmen. Vor allem der Systematisierungsversuch von Immanuel Kant bietet hier eine evidente Möglichkeit der Annäherung, da seine Überlegungen auch im postmodernen Kontext zur Anwendung⁵ kommen und von ungebrochener Aktualität sind.

Schon im Begriff der Ein-Bildung, obwohl eher unsystematisch (vgl. Roelcke 1989: 43) in der *Kritik der reinen Vernunft* verwendet, beschreibt Kant die Vorstellung (repraesentatio) eines Gegenstandes ohne dessen Gegebenheit in der Wahrnehmungswirklichkeit. Die Vorstellung eines Dreiecks ist also beispielsweise das Ergebnis eines formalen Vorstellungsvorgangs bei dem «eine entsprechende Wahrnehmung und damit ein entsprechender Gegenstand außersubjektiver Wirklichkeit als möglich, wenn auch noch nicht als gegeben, angenommen wird» (Roelcke 1989: 44). Thorsten Roelcke argumentiert, dass der Begriff der Ein-Bildung als solcher nicht ausreichen würde, um den Begriff der Einbildungskraft zu strukturieren und aus ihm ableiten zu können. Für den Begriff der Einbildungskraft müssen die Konzepte Synthesis und Erkenntnis, als integrale Bestandteile, vorausgesetzt werden. Die Einbildungskraft, als Vermögen zur Synthesis, beschreibt den Vorgang, eine bestimmte Anzahl vorhandener Vorstellungen zu einer sogenannten subjektiven Vorstellungseinheit zu verbinden. Eine subjektive Vorstellungseinheit ist «die zusammenhängende Wahrnehmungs- bzw. Vorstellungswelt des erkennenden Individuums» (Roelcke 1989: 45), die dann zu einer Erkenntnis führt. Die Synthesis einer subjektiven Vorstellungseinheit kann sich dabei auf zwei unterschiedliche Typen von Vorstellungen beziehen:

1. Konkrete Wahrnehmungen, die durch das synthetische Vermögen der Einbildungskraft zu einer Wahrnehmungseinheit verbunden werden, indem die Einbildungskraft «den

5 Kants Analysen bilden auch in modernen und postmodernen Diskursen «die Matrix, auf der über dieses Thema diskutiert wird» (Tappenbeck 1999: 71).

inneren Sinn in Ansehung des Zeitverhältnisses bestimmt» (Roelcke 1989: 46).

2. Formale Vorstellung raumzeitlicher Figuren möglicher Wahrnehmungen. Die Einbildungskraft generiert hier eine transzendente Vorstellungseinheit, eine zusammenhängende raumzeitliche Vorstellungswelt, die durch den Verstand begrifflich bestimmt werden kann. Die transzendente Vorstellungseinheit wird von Kant als transzendente Synthesis der Einbildungskraft bezeichnet und ist «eine formale Vorwegnahme der Wahrnehmungswelt» (Roelcke 1989: 47).

Der zweite Vorstellungstyp ist ein bemerkenswertes Konzept, da es eine graduelle Differenzierung der Einbildungskraft erlaubt: Da sie einerseits als «Vermögen, Gegenstände wahrzunehmen, zur Sinnlichkeit» (Roelcke 1989: 47) gehört, und andererseits, als Vermögen, die Wahrnehmung möglicher Gegenstände formal vorwegzunehmen, ein «Vermögen [ist], die Sinnlichkeit a priori zu bestimmen» (Roelcke 1989: 47). Das Konzept der möglichen Wahrnehmung wird in einem weiteren Schritt spezifiziert und die Einbildungskraft nimmt nicht nur die Wahrnehmung formal vorweg, sondern kann Gegenstände einer nur möglichen Wahrnehmung vorstellen, auch wenn diese nicht faktisch anwesend sind. Die Vorstellung eines Dreiecks unterscheidet sich demnach nicht von der konkreten Wahrnehmung des Dreiecks als geometrischen Gegenstand, da Vorstellung und Erscheinung dem gleichen Formprinzip unterliegen (der Räumlichkeit). Die Einbildungskraft wird grundsätzlich beschreibbar als ein Modus der Ein-Bildung und als «Vermögen, Gegenstände (formal) ohne deren Gegebenheit in der Wahrnehmungswirklichkeit vorzustellen» (Roelcke 1989: 48). An diesem Punkt führt Kant die Konzepte Ein-Bildung und Einbildungskraft zusammen. Ist die Einbildungskraft einerseits ein Modus des Denkens, als «Vermögen des erkennenden Subjekts zu eigenständigen kognitiven Leistungen (Spontaneität)» (Roelcke 1989: 48), so ist sie andererseits in erkenntnistheoretischer Perspektive als produktive Einbildungskraft zu bezeichnen. Die produktive Einbildungskraft konstruiert einen mentalen Gegenstand. Eine «solche formalgegenständliche Konstruktion (z.B. eine geometrische Figur) hat die Eigenschaft, kognitiv und logisch von Wahrnehmung unabhängig entwickelt zu sein, [und] ist durch Spontaneität» (Roelcke 1989: 88) charakterisiert. Tappenbeck

versteht die produktive Einbildungskraft ebenfalls als Modus der Konstruktion und schreibt ihr die Fähigkeit zu, «neue Anordnungen von Formen und Inhalten» (1999: 72) erfinden zu können. Die Funktionen der Einbildungskraft werden von Tappenbeck als dichterisch, mathematisch und transzendental klassifiziert:

1. Die *dichterische Einbildungskraft* manifestiert anschauliche Vorstellungen, die nicht auf vergangene Wahrnehmungen zurückzuführen sind, wie z.B. durch Dichter beschriebene Fabelwesen (also Erfindungen).
2. Die *mathematische Einbildungskraft* generiert unabhängig von der Wahrnehmung idealtypische Figuren (z.B. das Dreieck), welche allerdings keine materiale Tatsache darstellen, sondern nur in Abhängigkeit vom vorstellenden Subjekt existieren.
3. Die *transzendente Einbildungskraft* ist als eine Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis zu begreifen, denn sie ist die notwendige Grundlage für die Sinnlichkeit des Individuums.

Neben dem erkenntnistheoretischen Konzept der produktiven Einbildungskraft ist im Folgenden das psychologische Konzept der reproduktiven Einbildungskraft näher zu bestimmen. Die reproduktive Einbildungskraft «oder auch Erinnerung ruft vergangene Wahrnehmungen ins Gedächtnis zurück» (Tappenbeck 1999: 72) und gründet auf empirischen Gesetzmäßigkeiten, «nämlich denen der Assoziation [...]. Darum hat ihr Konzept mit dem Erkenntnisvorgang im theoretischen Verständnis nichts zu tun» (Roelcke 1989: 48). Die reproduktive Einbildungskraft gewährleistet also die zur Synthesis nötige Erinnerung (vgl. Gondek 1990: 182) und ermöglicht zudem assoziative anschauliche Vorstellungen (z.B. Traum- und Wahnvorstellungen), die eben deshalb keine Wahrnehmungen sind, weil sie «Ergebnis einer unbewussten Reproduktion ehemaliger äußerer Wahrnehmungen» (Roelcke 1989: 49) sind. Die Reproduktion der Erscheinungen in der Synthese der Einbildungskraft funktioniert nach der Regel der «Assoziation der Vorstellungen» (Huber 2004: 186). Huber argumentiert, dass Kant den objektiven Grund möglicher Assoziationen in der Affinität der Erscheinungen verortet, welche gerade durch die Einheit des Bewusstseins garantiert wird. Matthias Wunsch erklärt ähnlich und verortet die transzendente Apperzeption

als «Autor» (2007: 241) einer transzendentalen Affinität, die erst eine durchgängige Verknüpfung aller Erscheinungen nach Gesetzen ermöglicht. Die transzendente Affinität wird zur Bedingung der Möglichkeit einer empirischen Affinität, einer faktischen «Gleichartigkeit und Regelmäßigkeit aller Erscheinungen und ihres Mannigfaltigen» (Wunsch 2007: 241). Damit liegt eine Befriedung der Erscheinungen im Subjekt begründet als «apriorische Homogenisierungsfunktion [...], durch die das Szenario einer völlig chaotischen Welt von Erscheinungen a priori ausgeschlossen werden kann» (Wunsch 2007: 242).

Nicht unerwähnt bleiben soll Kants Vorgehen in der *Transzendentalen Methodenlehre* der *Kritik der reinen Vernunft*, in der er die Einbildungskraft als Vermögen beschreibt, begründete Annahmen über die Wirklichkeit anzustellen. Die begründeten Annahmen gehören zum Aspekt der Meinungsbildung und Roelcke betont, dass «das Vermögen, Hypothesen aufzustellen» (Roelcke 1989: 49f.), von Kant ebenfalls als Einbildungskraft bezeichnet wird.

Neben produktiver und reproduktiver Einbildungskraft entwickelt Kant das Konzept des ästhetischen Vorstellungsvermögens in der *Kritik der Urteilskraft*. Die ästhetische Einbildungskraft wird hier zu einem produktiven und imitativ-kombinatorischen Vermögen, welches zwar «künstlerische Leitbilder» (Roelcke 1989: 50) hervorbringen kann, dennoch aber «für Kant [...] nicht im strengen Sinne schöpferisch» (Tappenbeck 1999: 73) ist. Die ästhetische Einbildungskraft bringt nicht nur das Schöne im Akt der Betrachtung hervor und rekurriert dabei auf Erfahrung, sondern führt das Subjekt, im Angesicht des Erhabenen, an die Grenzen der Einheit des Bewusstseins: Das Erhabene wird zum selbstreflexiven und virtuellen Moment der Denkungsart, zu einer «Selbsterkenntnis des Ich, das gleichzeitig Beobachter und Beobachtetes ist» (Aguado 1994: 52).

Für Hans-Dieter Huber übernehmen diese Prozesse gemäß ihrer Synthesefähigkeit eine wichtige Rolle, denn grundsätzlich ist die phantasmatisch-imaginäre Wirkungsebene die «Schnittstelle von innen nach außen, vom Selbst zur Welt und sie ist gleichzeitig die Schnittstelle von außen nach innen, von den Wahrnehmungseindrücken [...] hin zu den Begriffen» (2008: 64). Als eine solche Schnittstelle von Innen und Außen bildet sie generell den apriorischen Modus des subjektiven Bewusstseins:

Phantasie, Imagination, Einbildungskraft oder Vorstellungsvermögen, wie auch immer wir die bildhafte Geistestätigkeit lebender Organismen nennen wollen, ist also die erste Syntheseinstanz, die aus der unbegrifflichen, anschaulichen Mannigfaltigkeit der visuellen Welt durch die Bildung von Schemata zur sprachlichen Struktur der Welt und des Selbst führt.

(Huber 2008: 64).

Hartmut und Gernot Böhme weisen darauf hin, dass die menschliche Erkenntnisfähigkeit grundsätzlich auf Bilder angewiesen ist. Das verstehende Subjekt kann sich demnach nicht erkennend auf einen Gegenstand beziehen, sondern muss sich «ein Bild machen», wir müssen unseren Gegenstand anschaulich gegeben sein lassen» (1985: 232). Die Funktion der phantasmatisch-imaginären Wirkungsebene greift demnach «als zentrale Instanz zwischen Bildwahrnehmung und Bildverarbeitung» (Huber 2004: 165). Huber begreift das bildhafte Vorstellungsvermögen als zentrale Komponente zur Beschreibung eines Übergangs «von externen zu internen Bildern» (2004: 165). Grundsätzlich wirken «Sinneswahrnehmung, Phantasie und Gedächtnis [...] sowohl bei der Konstruktion interner als auch externer Bilder eng zusammen» (Huber 2004: 165).

Die Funktionen phantasmatisch-imaginärer Prozesse zeigen sich, im Rekurs auf Kant, als zentrale Bestimmungselemente für die Konstitution der Subjektivität mit ihren zentralen Bestimmungselementen Zeit und Raum und die Fähigkeit mentale Repräsentationen (Vorstellungsbilder, Bildvorstellungen und propositionale Repräsentationen) und Hypothesen mental zu generieren. In ästhetischer Perspektive äußert sich ihr produktives und imitativ-kombinatorisches Potential einerseits im kreativen Akt des Kunstschaffens und andererseits innerhalb der auf Erfahrung basierenden Rezeption des Schönen und durch den die Grenzen des Bewusstseins modulierenden Effekt des Erhabenen.

4. Ist das «Ich» in Gefahr?

Die Funktionen phantasmatisch-imaginärer Prozesse sind die notwendige Grundbedingung für die Konstitution subjektiven Bewusstseins und dessen Erweiterung innerhalb einer ästhetischen Wirkungsdimension. Allerdings zeigen sich diese Funktionen ihrerseits, in transzendentallogischer und transzendentalästhetischer Perspektive, abhängig vom Konzept der *transzendentalen Apperzeption* als kleinster Einheit des Bewusstseins:

Die Gesamtheit des inneren Lebens bezieht sich, für das Gefühl eines jeden, auf einen tiefsten Punkt in ihm, der von nichts weiterem herzuleiten ist, aus dem vielmehr alles bewusst-persönliche Leben zu entspringen scheint.

(Simmel 1997: 66)

Diese Gesamtheit des inneren Lebens ist die vorstellungsbedingte Modellierung des Bewusstseins, welches von der transzendentalen Funktion des »Ich denke« abhängig ist. Das »Ich denke« wird zur kleinsten Einheit, als transzendente Einheit des Selbstbewusstseins, und übernimmt eine zentrale Schlüsselposition:

Das: Ich denke, muss alle meine Vorstellungen begleiten können; denn sonst würde etwas in mir vorgestellt werden, was gar nicht gedacht werden könnte, welches eben so viel heißt, als die Vorstellung würde entweder unmöglich, oder wenigstens für mich nichts sein.

(Kant 1995: 143)

Neben der notwendigen Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis, konstituiert das »Ich denke« zudem die spezifische Einheit der Person, denn dass der

Mensch in seiner Vorstellung das Ich haben kann, erhebt ihn unendlich über alle andere auf Erden lebende Wesen. Dadurch ist er eine Person und vermöge der Einheit des Bewusstseins bei allen Veränderungen, die ihm zustoßen mögen, eine und dieselbe Person [...].

(Kant 2000: 9)

Dass sich das Subjekt als ein autonomes »Ich« denken und konstant wahrnehmen kann und über den inneren Sinn der Zeitlichkeit und äußeren Sinn der Räumlichkeit verfügt, bildet die Form des Selbstbewusstseins aus, in der »die gleichsam unlokalisierten Einzelvorstellungen sich zu Einheiten, d.h. zu Gegenständen und Urteilen zusammenfinden« (Simmel 1997: 66f.). Die Vorstellungen bilden den Referenzbereich, das Medium, indem sich die Einheit des Subjekts und die Einheit des Objekts treffen, so dass die »Objektivität der Dinge unsrer Seele gegenüber in jener Einheit ihrer liegt, die unsre Seele selbst ihnen verleiht und mit der sie deren eigene Form wiederholen« (Simmel 1997: 69).

In ästhetischer Perspektive zeigt sich das transzendente »Ich denke« als Bedingung der Möglichkeit einen kognitiv relevanten Zusammenhang mentaler Repräsentationen zu gewährleisten. Es ist demgemäß notwendig für die Einheit des Selbstbewusstseins, wie auch für die ästhetische Einheit der Rezeption von Wahrnehmungsgegenständen

der alltäglichen Objektwelt oder artifizieller Kunstgegenstände (Bilder, Filme, Panoramen, Texte, Computerspielbilder etc.). Würde ein Zustand angenommen werden, durch den die transzendente Apperzeption gehemmt oder ausgeschaltet werden würde, gäbe es auch keine Möglichkeit von kognitiv validen und relevanten externen und internen Repräsentationen die ein Verstehen gewährleisten könnten. Demgemäß erscheint die Metapher der Immersion das transzendente »Ich denke« zumindest potentiell in Gefahr zu bringen und legt den Schwerpunkt zu sehr auf die Wirkmächtigkeit des immersiven Mediums, vor allem wenn man dem Begriffsradius der etablierten Definitionen folgt. Ausdrücke wie Eintauchen, Versenkung, Absorbierung oder Sich-hineinziehen-lassen beschreiben eine Rezeptionssituation, in welcher ein dominantes Medium die subjektive Autonomie unterwandern kann, und sie erwecken den Eindruck, als würden Präsenzbewusstsein und die konstante Selbstlokalisierung des Subjekts aufgegeben, um vom Medium einverleibt zu werden.

5. Konvergenz und Konvergenz-Induktion

Die ästhetische Tradition kann einen überaus hilfreichen Beitrag leisten, um die problematische Unschärfe des Immersionsbegriffs zu bereinigen und Immersion gleichermaßen als Rezeptionssituation auf Basis des ästhetischen Bewusstseins zu legitimieren. Denn auch ästhetische Stimmung, ästhetische Lust, interesseloses Wohlgefallen und kontemplative Anschauung zeigen sich als mentale Rezeptionsstrategien, bei denen mehr oder minder starke Konvergenzen von externen und internen Repräsentationen die Bewusstseinstätigkeit charakterisieren. Der Begriff der Konvergenz soll an dieser Stelle eingeführt werden, um die negative Konnotation und Weite des Immersionsbegriffs zu umgehen. Er kennzeichnet die aktive Annäherung oder Zuwendung von externen und internen Repräsentationen. Ästhetisch argumentiert bleibt die *transzendente Apperzeption* unangetastet, jedoch wird die wahrnehmungsabhängige Differenz zwischen einem Objekt der ästhetischen Anschauung und rezipierendem Subjekt verringert, da rein sinnlich-apperzeptive Wahrnehmungsprozesse um phantasmatisch-imaginäre ergänzt werden können. Ein Objekt der Kunst ist demnach Initialmoment eines Wahrnehmungsaktes, auf den eine ästhetische Sinnwahrnehmung als »generalisierte, wahrnehmungshafte Sinnver-

mutung» (Welsch 2003: 49) folgen kann. Diese Sinnwahrnehmung bildet sich im Vorstellungssystem bzw. mentalen Repräsentationssystem als «ästhetisch-imaginative Expansion» (Welsch 2003: 50). Die Sinnwahrnehmung wird innerhalb des Rezeptionsprozesses mental evaluiert, «reflexiv ausgelotet und geprüft» (Welsch 2003: 49) und mündet in einer subjektiven Gesamtsicht eines Phänomenbereichs. Diese ist durch eine «ästhetische Grundierung mit reflexivem Durchschuß gekennzeichnet» (Welsch 2003: 49). Je komplexer ein artifizielles Initialmoment strukturiert ist, denn ein struktureller Unterschied von statischen Bildkonzepten, Büchern, Filmen und *virtual reality* ist nicht abzustreiten, desto unterschiedlicher sind die Grade der Konvergenz ausgeprägt.

In den aktuellen medienwissenschaftlichen Diskursen zum Thema Immersion finden sich bereits ästhetische Anknüpfungspunkte wieder. So wird der Immersionsbegriff auf Phänomene angewendet, die ein konkretes und leibliches Eintauchen thematisieren oder imaginäre Annäherungen an ein Medium beschreiben. Zentrale Dimension ist auch hier die «Verringerung von Distanz zwischen Medium und Rezipienten» (Hochscherf/Kjär/Rupert-Kruse 2011: 10). Diese Verringerung generiert verschiedene Formen des Präsenzerlebens, die einerseits von den technisch-apparativen Möglichkeiten des Mediums und andererseits von den psychologischen Kompetenzen des Rezipienten abhängig sind. Mit der Differenzierung von Matthew Lombard und Theresa Ditton lassen sich *perceptual immersion* und *psychological immersion* unterscheiden (vgl. 1997: k.S.).

Erstere, die auch als *technische* oder *apparative Immersion* bezeichnet werden kann, beschreibt die Konstitution des Mediums als immersiv. Es wird folglich als multi-sensorische Reizquelle verstanden, welche die Sinne der Rezipienten mit vermittelten Informationen überflutet [...]. Daneben bezieht sich die *psychological immersion* darauf, wie stark die mentale Modellierung der virtuellen Welt die geistigen Ressourcen der Rezipienten beansprucht.

(Hochscherf/Kjär/Rupert-Kruse 2011: 13)

In Bezug auf diese Unterscheidung betonen Tobias Hochscherf, Heidi Kjär und Patrick Rupert-Kruse im *Jahrbuch immersiver Medien 2011*, dass der Rezipient innerhalb der *perceptual immersion* lediglich geringen imaginativen Aufwand leisten muss, damit sich ein Präsenzerleben realisiert (vgl. 2011: 13). Hier wird die ästhetische Konvergenz exter-

ner und interner Repräsentationen dominant seitens des technischen Mediums induziert. Befindet man sich hingegen im Kino oder liest ein Buch, so müsse der Rezipient im Kontext einer *psychological immersion* höhere imaginative Anstrengungen leisten, «um ein Gefühl von Präsenz zu erzeugen und sich im Bildraum anwesend zu fühlen» (Hochscherf/Kjär/Rupert-Kruse 2011: 14). Hier ist die ästhetische Konvergenz externer und interner Repräsentationen abhängig von einer phantasmatisch-imaginativen Wirkungsebene, die seitens des Rezipienten induziert wird.

Weiterhin zeigt sich Immersion nicht ausschließlich als ein räumliches oder apparatives Phänomen. Dies zeigen Frank Bioccas Studien zu einem dreigliedrigen Modell von möglichen Veränderungen innerhalb des Präsenzerlebens (*three-pole model of shifts in presence*), welches die mentale bzw. imaginäre Wirkungsdimension eines Rezipienten integriert. Durch diese Integration gelingt es Biocca das dualistische Modell von physikalischen und virtuellen Räumen um den *mental imagery space* zu erweitern. Hierdurch wird die apparativ induzierte Konvergenz (sensomotorischer Stimulus) um die Möglichkeit der phantasmatisch induzierten Konvergenz (imaginärer Stimulus) seitens des Rezipienten produktiv erweitert.

Once a third pole, mental imagery space, is added, it appears that the book, physical reality, and dream state problems may be just different situations involving shifts of presence to mental imagery space and a withdrawal of attention from sensorimotor stimuli.

(Biocca 2003: 1)

6. Synthesis

Die Themen Immersion und Präsenz zeigen oftmals einen dominanten «Technikdeterminismus [...], der einen starken ingenieurwissenschaftlichen Fokus auf das Technisch-Apparative des Mediums legt» (Hochscherf/Kjär/Rupert-Kruse 2011: 14). Bei einseitiger Betonung dieser Perspektive muss allerdings eine Unschärfe im Kontext einer Begriffsannäherung auftreten, da die rezeptiven Prozesse (*psychological immersion*) eine eigenständige und nicht zu vernachlässigende Sinndimension aufweisen. So finden sich immer wieder «geisteswissenschaftliche Bezüge auf das körperliche und mentale Moment dieser rezeptiven Erfahrungen und damit auf die imaginative und somatische Tätigkeit der Rezipienten» (Hochscherf/Kjär/Rupert-Kruse 2011: 14).

Die ästhetischen Diskurse, die von der Antike bis in die Postmoderne reichen, setzten sich dabei in äußerst vielfältiger Weise mit ästhetischen Verstehensprozessen innerhalb der Erfahrungswirklichkeit auseinander. Die in diesem Aufsatz präsentierten Theorieschwerpunkte, die man um zahlreiche historische Impulse und Denkrichtungen erweitern könnte, bilden einen kleinen Überblick zum Thema des ästhetischen Bewusstseins, von dem die Immersionsforschung zahlreiche Impulse aufnehmen sollte. Vor allem zeigen sie, dass Immersion bzw. Konvergenz notwendigerweise auf die Erforschung phantasmatisch-imaginärer Verstehensprozesse angewiesen ist, ohne die ein Konzept wie die *psychological immersion* nicht adäquat untersucht werden kann. Auch der Begriff des Mediums sollte nicht eng über das Technisch-Apparative definiert werden, denn in der ästhetischen Tradition korrelieren selbst Phänomene wie Schönheit, Erhabenheit (Kant), Kontemplation und kontemplative Anschauung (Schopenhauer) oder die Funktionsweisen des Geldes (Simmel) mit ästhetischem Bewusstsein und spezifischen Induktionen von Konvergenz. Immersion bzw. Konvergenz zeigt sich demgemäß auch im nicht unproblematischen Horizont des *mental imagery space* bei Elementen wie Tagträumen, Gedankenspielen oder phantasmatischen Szenen beim Lesen eines Buches (vgl. Biocca 2003; Lohmar 2002; Lohmar 2008; Brudzinska 2006). Phänomenologische Theorien unterstützen dabei eine ästhetische Fundierung der Ästhetik über den Status von Kunstwerken und Medien hinaus, da das «Ästhetische im Sinne eines besonderen sinnlichen Erlebnisses zumindest nicht notwendigerweise mit Kunst einhergeht» (Hansen 2006: 150). Das individuelle Erfahren eines (Alltags)Gegenstands kann ebenso ästhetische Erfahrung konstituieren, wie Kunstgegenstände in Galerien und Museen (vgl. Hansen 2006: 150). Auch die semiotische Ästhetik erkennt die Relevanz des *mental imagery space*, da subjektives Verstehen stets auf eine zeichenbasierte Wechselwirkung externer und interner Repräsentationen angewiesen ist, wobei Wahrnehmungen, Erinnerungen und Imaginationen konstitutive Elemente darstellen.

Literatur

- Aguado, María Isabel Peña (1994) *Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard*. Wien: Passagen Verlag.
- Biocca, Frank (2003) Can we resolve the book, the physical reality, and the dream state problems? From the two-pole to a three-pole model of shifts in presence. In: *Draft of invited talk presented and circulated at the EU Future and Emerging Technologies*, Presence Initiative Meeting, Venice, May 5-7. Online: http://mindlab.msu.edu/biocca/pubs/papers/2003_two_three_pole_model_Venice_EU_Presence.pdf [05.05.2012].
- Böhme, Hartmut & Böhme, Gernot (1985) *Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (2001) *Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.
- Brudzinska, Jagna (2006) Die phänomenologische Erfahrung und die Frage nach dem Unbewussten. Überlegungen im Anschluss an Husserl und Freud. In: *Interdisziplinäre Perspektiven der Phänomenologie. Neue Felder der Kooperation: Cognitive Science, Neurowissenschaften, Psychologie, Soziologie, Politikwissenschaft und Religionswissenschaft*. Hg. von Dieter Lohmar und Dirk Fonfara. Dordrecht: Springer. S. 54-71.
- Crowther, Paul (1989) *The Kantian sublime: from morality to art*. Oxford: Clarendon Press.
- Fromm, Erich (1989) Märchen, Mythen, Träume. In: *E. F. Fromm: Gesamtausgabe*. Band 9: Sozialistischer Humanismus und Humanistische Ethik. Hg. von Rainer Funk. Stuttgart: dtv. S. 171-309.
- Gemoll, Wilhelm & Vretska, Karl (Hg.) (2006) *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*. München: Oldenbourg.
- Gondek, Hans-Dieter (1990) *Angst. Einbildungskraft. Sprache. Ein verbindender Aufriß zwischen Freud - Kant - Lacan*. München: Boer.
- Grabbe, Lars Christian (2011) *Georg Simmels Objektwelt. Verstehensmodelle zwischen Geschichtsphilosophie und Ästhetik*. Stuttgart: ibidem.
- Grau, Oliver (2006) Immersion & Emotion. Zwei bildwissenschaftliche Schlüsselbegriffe. In: *eJournal Philosophie der Psychologie*, <http://www.jp.philo.at/texte/Grau01.pdf> [28.01.2012].
- Grossklaus, Götz (2008) Bild als Zeichen. Der kultursemiotische Ansatz im Vergleich. In: *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion*. Hg. von Andrew Hemingway, & Norbert Schneider. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 131-140.

- Hansen, Julia (2006) Schnittstelle und Brennpunkt: Das ästhetische Erlebnis als Aufgabe für eine Kooperation von Phänomenologie und Neurowissenschaft. In: *Interdisziplinäre Perspektiven der Phänomenologie. Neue Felder der Kooperation: Cognitive Science, Neurowissenschaften, Psychologie, Soziologie, Politikwissenschaft und Religionswissenschaft*. Hg. von Dieter Lohmar und Dirk Fonfara. Springer: Dordrecht. S. 142–163.
- Hochscherf, Tobias/Kjär, Heidi/Rupert-Kruse, Patrick (2011) Einleitung: Phänomen und Medien der Immersion. In: *Jahrbuch immersiver Medien 2011*. Hg. vom Institut für immersive Medien im Auftrag des Fachbereichs Medien der Fachhochschule Kiel. S. 9–20.
- Huber, Hans Dieter (2004) Bildhafte Vorstellungen. Eine Begriffskartografie der Phantasie. In: *Visuelle Netze. Wissensräume in der Kunst*. Hg. von Hans Dieter Huber/Bettina Lockemann/Michael Scheibel. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. S. 165–216.
- Huber, Hans-Dieter (2008) Phantasie als Schnittstelle zwischen Bild und Sprache. In: *Ich seh dich so gern sprechen. Sprache im Bezugsfeld von Praxis und Dokumentation künstlerischer Therapien*. Hg. von Michael Ganß/Peter Sinapsius/Peer de Smit. Frankfurt a.M.: Peter Lang. S. 61–70.
- Ingarden, Roman (1968) *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Kant, Immanuel (1995) *Kritik der Urteilskraft*. In: Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden, Band 4. Hg. von Rolf Toman. Köln: Könenmann.
- Kant, Immanuel (2000) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: Philosophische Bibliothek, Band 490. Hg. von Reinhard Brandt. Hamburg: Meiner.
- Kaufmann, Bettina (2007) *Symbol und Wirklichkeit. Ernst Ludwig Kirchners Bilder aus der Phantasie und Edvard Munchs Lebensfries*. Bern: Peter Lang.
- Kohns, Oliver (2007) *Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle*. Bielefeld: transcript.
- Lohmar, Dieter (2002) *Über phantasmatische Selbstaffektion in der typisierenden Apperzeption und im inneren Zeitbewusstsein*. Online: <http://www.ledonline.it/leitmotiv/allegati/leitmotiv030304.pdf>. S. 67–80 [29.01.2012].
- Lohmar, Dieter (2008) *Phänomenologie der schwachen Phantasie. Untersuchungen der Psychologie, Cognitive Science, Neurologie und Phänomenologie zur Funktion der Phantasie in der Wahrnehmung*. Dordrecht: Springer.
- Lombard, Matthew & Ditton, Theresa (1997) At the Heart of it All: The Concept of Presence. In: *Journal of Computer-Mediated Communication*, 3, 3, <http://jcmc.indiana.edu/vol3/issue2/lombard.html> [05.05.2012].
- Malafouris, Lambros (2007) Before and Beyond Representation: Towards an Enactive Conception of the Palaeolithic Image. In: *Image and Imagination: a Global History of Figurative Representation*. Hg. von Colin Renfrew & Iain Morley. Cambridge: McDonald. S. 289–302.
- Makkreel, Rudolf A. (1997) *Einbildungskraft und Interpretation: Die hermeneutische Tragweite von Kants Kritik der Urteilskraft*. Paderborn u.a.: Schöningh.
- Münch, Dieter (2005) Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft. In: *IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung*. Hg. von Klaus Sachs-Hombach u.a. Köln: Herbert von Halem. S. 64–88.
- Pieper, Hans-Joachim (2001) *Geschmacksurteil und ästhetische Einstellung. Eine Untersuchung zur Grundlegung transzendentalphilosophischer Ästhetik bei Kant und ein Entwurf zur Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pöppel, Christian (2007) *Auf der Schwelle. Ästhetik des Erhabenen und negative Theologie: Pseudo-Dionysius Areopagita, Immanuel Kant und Jean-François Lyotard*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rittmann, Tim (2008) *MMORPGs als virtuelle Welten: Immersion und Repräsentation*. Boizenburg: Verlag Werner Hülsbusch.
- Roelcke, Thorsten (1989) *Die Terminologie der Erkenntnisvermögen. Wörterbuch und lexikosemantische Untersuchung zu Kants «Kritik der reinen Vernunft»*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Schwingeler, Stephan (2008) *Die Raummaschine. Raum und Perspektive im Computerspiel*. Boizenburg: Verlag Werner Hülsbusch.
- Seel, Norbert M. (1991) *Weltwissen und mentale Modelle*. Göttingen: Hogrefe.
- Simmel, Georg (1989) *Philosophie des Geldes*. In Georg Simmel. Gesamtausgabe, Band. 6. Hg. von David Frisby & Klaus Köhnke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1993) *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. In: Georg Simmel. Gesamtausgabe, Band 8. Hg. von Alessandro Cavalli & Volkhard Krech. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1997) *Kant. Die Probleme der Geschichtsphilosophie (1905/1907)*. In: Georg Simmel. Gesamtausgabe, Band 9. Hg. von Guy Oakes & Kurt Röttgers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Tapfenbeck, Inka (1999) *Phantasie und Gesellschaft. Zur soziologischen Relevanz der Einbildungskraft*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Vogt, Jürgen (2001) *Der schwankende Boden der Lebenswelt. Phänomenologische Musikpädagogik zwischen Handlungstheorie und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Welsch, Wolfgang (2003) *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.

Wunsch, Matthias (2007) Einbildungskraft und Erfahrung bei Kant. In: *Kantstudien-Ergänzungshefte*, Band 155. Hg. von Gerhard Funke/Manfred Baum/Bernd Dörflinger/Thomas M. Seebohm. Berlin & New York: Walter de Gruyter.