

Elize Bisanz

## **Das Phaneron und das Archiv. Zur Anatomie von Future Image**

### **Abstract**

Images exhibit more than idetic and chromatic information. As signs they embody an object, a representamen, and an interpretant; furthermore, within the process of semeiosis, images activate a network of complex processes such as emotions, memories, which also emerge into the sign meaning texture. These relational interactions of meaning levels have also immediate impact on the image identity. Based on Warburg's and Peirce's concepts of *Distanzbewußtsein* and *Phaneron*, the following paper argues that aesthetic images show special cases of triadic relational meaning texture. Furthermore, it confronts these concepts with Virtual Reality to filter out the unique features of aesthetic reasoning and its role in forming, memorizing, transferring and anticipation of Future Images.

Bilder sind mehr als ikonische Darstellungen von identischen und chromatischen Informationen. Zunächst bestehen Bilder als Zeichen aus einem Objekt, einem Repräsentamen sowie einem Interpretanten; dennoch aktiviert das Phänomen Bild im Prozess der Semeiosis ein komplex aufgebautes Netzwerk von relationalen Prozessen wie Emotionen, Erinnerung, die zusätzliche Bedeutungsschichten in die Bilderfahrung integrieren. Auch dieser relationale Raum der Semeiosis ist ein konstitutiver Teil des Bildkörpers, da er eine unmittelbare Wirkung auf die Zeichenidentität durch die Bestimmung seiner Elemente ausübt. Das Bild als die triadische Ausdehnung und Öffnung des Zeichens erreicht eine besondere Prägung im Ästhetischen. Durch den Vergleich der ästhetischen mit den virtuellen Welten werden im Folgenden die konstitutiven Merkmale der beiden Strukturen sowie deren Rolle für die Gestaltung, Speicherung,

Tradierung und Antizipation von individuellen und kollektiven Bildinformationen diskutiert.

Der vorliegende Text knüpft an die Gedanken der vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift erschienenen Studie *Notizen zur Phaneroscopy. Charles Peirce und die Logik des Sehens* an und stellt ein konkretes Anwendungsbeispiel der darin skizzierten Bildlogik dar.

In seiner Einleitung zum Mnemosyne-Atlas schreibt Aby Warburg 1929:

Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlicher Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, daß dieses *Distanzbewußtsein* zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet (WARBURG 2003: 3).

In der gleichen Schrift erklärt Warburg Bilder zu Dokumenten und Urkunden, zu Zeugnissen der doppelten verbindenden Funktion der künstlerischen Gestaltung durch ihre verbindende Funktion zwischen »einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft« (WARBURG 2003: 3).

In der ästhetischen Erfahrung, so Warburg, speichert das menschliche Gedächtnis sowohl religiöse, daher nicht-logisch-erklärbare, wie auch mathematische Denkformen; deshalb sind ästhetische Bilder hervorragende Speicher, indem diese doppelte Fähigkeit des Menschen mittels des künstlerischen Aktes besonders gut zur Geltung kommt, konkret durch die Formgebung des Dialogs zwischen dem »imaginären Zugreifen« und der »begrifflichen Schau«. Genau dieser Akt der Verräumlichung und Formgebung sollte als das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft fungieren: die Fähigkeit zu hantieren zwischen »antichaotischer Funktion«, durch das Kunstwerk, und der »kultlich erreichten Hingabe an das geschaffene Idolon« (WARBURG 2003: 3), zwischen *Antrieb* und *Handlung*.

Nicht nur die Kulturwissenschaft, auch naturwissenschaftliche Disziplinen wie die Neurowissenschaft, sind, wie das jüngste Beispiel der Neuroästhetik zeigt, vom Dokumenten- und Urkundencharakter von Bildern überzeugt. Die Neuroästhetik beschreibt die Distanzschaffung als eine gedankliche Verräumlichung zwischen dem Antrieb und der Handlung, in diesem Fall der neuronalen Handlung, und stellt Parallelen mit dem »default-mode« fest, dem Ruhezustand des neuronalen Netzwerkes, der auch Kreativität und nach Innen gerichtete Aufmerksamkeit wie Selbstreflexion, Tagträumen unterstützt.

Charles Peirce, der Denker des verräumlichten Bildes, erfasst diese Wahrnehmungskategorie als einen logischen Vorgang, als den Raum der Observation, als die Stätte des *Phaneron*s.

By the phaneron I mean the collective total of all that is in any way or in any sense present to the mind, quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not. If you ask present when, and to whose mind, I reply that I leave these questions unanswered, never having entertained a doubt that those features of the phaneron that I have found in my mind are present at all times and to all minds. So far as I have developed this science of phaneroscopy, it is occupied with the formal elements of the phaneron (PEIRCE: 1960: 141).

Das Phaneron (griechisch: sichtbar, manifest) erklärt Peirce als die Summe der Sinneswahrnehmungen und Gedankenvorgänge, die wir aktivieren und in einem Wahrnehmungsprozess als Informationen erschließen, unabhängig von der Existenz eines realen Bezugspunktes. Ein besonderes Merkmal des Phanerons ist seine *Ereignishaftigkeit*. Das Phaneron kann nicht fest-geschrieben werden. Es verschwindet im Moment seiner Objektivation. Denn es ist einmalig, blitzartig zeigt es sich im Prozess seines Verschwindens. Als eine einmalige Erscheinung kann das Phaneron seiner Natur gemäß auch nicht wiederholt werden.

Dennoch lässt Peirce keinen Zweifel daran, dass die Arbeit am Phaneron einer konkreten Motivation hervorgeht, etwas *ans Licht bringen*, öffnen zur öffentlichen Inspektion. Beobachten, Durchleuchten, Begreifen und Bestimmen sind einige Folgen der Arbeit mit dem Phaneron. Das Phaneron zeigt sich, zwingt uns zum Zugeständnis, noch bevor wir mit einer Erklärung umworben werden. Es bindet ohne Mediation das Subjekt an das Objekt, verursacht Reibungen und öffnet *Kräftefelder*.

Das Wesen des Phanerons ist gegen eine Arché, gegen eine überlieferte Autorität gerichtet; es negiert und widerlegt jeglichen Ursprung, jegliches fixierendes Prinzip. Es ist sogar fraglich, ob sich das Phaneron als Zustand in physikalische Kategorien von Zeit und Raum einordnen lässt, um somit eine zeitliche und räumliche Relation zu entfalten. Das Aufblitzen des Phanerons weist auf keine Vergangenheit und keine Zukunft hin, seine Logik folgt keiner Normativität des Linearen und ist gegen den Logos gerichtet. Demgegenüber bejaht die Arché den Ursprung, den Ort, wo Mythen und Erzählungen ihren Anfang und ihre Legitimation finden. Als zeitliche Ausdehnung zelebriert die Arché die retro-Vektorialität, eine sich zurückziehende Linie, eine *verdrehte* Bewegung in Richtung einer ursprünglichen und diffusen Urheberschaft.

Arché, der Ort der Urheberschaft, verhindert die Erfahrung des Sehens; sie verwandelt das Sichtbare zum bloßen Medium, zur ikonischen Legitimation des nicht Erfahrbaren. Die Arché signiert die ikonische Fälschung mit einem Interpretanten, der auf Überreden ausgerichtet ist. Die Arché, das Kraftzentrum des Archivs, umarmt in großzügigen Gesten das kulturelle Gedächtnis, dessen Einverleibung zum legitimierte Ganzen sie zugleich mit einem Versprechen des ewigen Lebens und Ruhms zelebriert. Dort, im rühmlichen Kollektiv angekommen, weit entfernt vom Ort des Beobachtens, dem Ort des Sehens und sich Zeigens, verstummen ihre Botschaften in der Uniformität des kollektiven Gedächtnisses.

Anders als Charles Peirce scheut sich Jacques Derrida, der bekennende Kritiker des Archivs, einer vollständigen de-Archivierung. In seinem Werk mit dem vieldeutigen Titel *Mal d'archive*, das die Verbundenheit des Archivs mit negativen Eigenschaften wie Leiden und Schmerzen impliziert, argumentiert Derrida mit Freud und weist lediglich auf eine strukturelle Gespaltenheit in der archivalen Logik hin, die durch eine Eindeutigkeit und Verwirrung erzeugt wird. Anlehnend an Freud inszeniert Derrida eine mögliche Versöhnung zwischen der Zeichenerfahrung und der kollektiven Sinnverschmelzung im Archiv (vgl.

DERRIDA 1997); er rettet das Archiv in eine Verräumlichung und sieht sein Potenzial darin, Schaubühne archäologischer Ausgrabungen zu werden, an dessen Ende die Entarchivierung steht. So werden die Geister und Gespenster vertrieben, Aufklärung geleistet, schließlich das Legitime benannt und vom Vergessen gerettet.

Distanzbewusstsein durch die ästhetische Wahrnehmung weist auch auf diese Reibung im Archiv hin. Besonders deutlich wird dies am Beispiel von künstlerischen Bildzeichen, Zeichen, deren Objektbezug sich nicht unbedingt auf existente Wirklichkeiten bezieht, genauso wenig sich den Algorithmen der Identifikation mit ihren Archiven verpflichtet sehen, stattdessen durch Aufbegehren gegen kategorisierende Axiome das Archiv samt seiner Triebe und Antriebe des kollektiven Gedächtnisses in einen pathischen Zustand versetzen (Zu diesem Schwerpunkt mit Beispielen aus der deutschen Gegenwart vgl. BISANZ/HEIDEL 2014; HEIDEL 2015).

Das Wesen des ästhetischen Bildes ist gegen die Arché gerichtet, denn die Kunst tritt für die gegenwärtige Einbildungskraft, für das Imago, das Imaginative, für das Phaneron ein; mit diesem Anspruch befindet sie sich im permanenten, sogar strukturbedingten Konkurrenzkampf mit dem Archiv. In dieser Hinsicht verkörpern Kunstwerke die Relationen zwischen dem Phaneron und der Arché, sie sind Modelle, in denen das Phaneron und die Arché zu einem Dialog eingeladen werden. Während das Archiv das Einmalige, Ereignishafte und Identifizierbare in die Gesetzmäßigkeiten des Archivs amalgamiert, erhebt die Kunst den Anspruch, all dieses zu erzeugen. In dieser dialektischen Beziehung zeigt sich zugleich ihre strukturelle Beschaffenheit, der Schauplatz ihrer energetischen Ladungen und der *Semeiosis*. Die Logik des ästhetischen Bildes als die Relation der Arché zum Phaneron ist triadisch, denn es sprengt die Dichotomie von Phaneron und Arché mit einem alternativen Zustand, mit einer komplementären Kraft, mit einer dritten Möglichkeit. Ästhetische Bilder als symbolische Formen öffnen den Raum für das Phaneron; sie erzeugen Gegenkräfte zur Überwindung der Arché, zur Aktualisierung und Synchronisation des Gedächtnisses jenseits räumlicher und zeitlicher Wahrheiten. Sie sind Zeugnisse, Objektivierungen der Wahrnehmung, deren Bewusstsein das Phaneron erzeugte.

Wir sehen etwas und urteilen über das Gesehene aposteriori; das Urteilen öffnet den Raum für die Arché, die heilige Verräumlichung des Glaubens: »Do we not see it? Seeing is believing.« Doch Peirce antwortet: »*What we see is an image; what we say is a judgment, and is as utterly disparate to any image as can be. But we have a sense that it is the perceptual image that determines the judgment somewhat as the real object determines the percept*« (PEIRCE 2016: 47). Das Phaneron spaltet die Semeiosis der Erscheinung des Sichtbaren in Sehen und Urteilen. Das Urteil wird durch das Wahrnehmungsbild bestimmt, und dies, das Wahrnehmungsbild, durch das reale Objekt.

Urteilen und Sehen gehören für Peirce zu verschiedenen logischen Modi, es ist im zweiten, wo Distanzbewusstsein entsteht, dessen Untersuchung

Warburg als die Aufgabe der Kulturwissenschaft sah und Peirce als die Aufgabe der Phaneroscopy.

Im Distanzbewusstsein entsteht zugleich der Raum der Potenzialität für Phanerons, diese Eigenschaft bleibt ein konstitutives Element jedes Zeichens, verankert in seiner triadischen Struktur. Eben diese bildet die Quelle des Neuen und des Wachstums in jedem Zeichen; besonders ausgeprägt ist diese Eigenschaft im ästhetischen Bild mittels der ästhetischen Empfindung sowie deren strukturelle Verräumlichung zwischen dem Bild und dessen Wahrnehmung.

Es herrscht ein breiter interdisziplinärer Konsens darüber, dass ästhetische Werke, und folglich ästhetisches Verhalten, besonders gut geeignet für empirische und umfangreiche Datengewinnung über die menschliche Wahrnehmung sind.

Warburg hat ästhetische Bilder als Gedächtnisspeicher und Zeugen von Wahrnehmungen und Erfahrungen verstanden, sowohl individuelle wie auch kollektive; welche Art von Erfahrungen und Erzählstrukturen würden die Bilder der heutigen virtualisierten Welt in die Zukunft transportieren? Wie verändern sich dadurch unsere Wahrnehmung und Kultur und welche Perspektiven öffnen sich einer interdisziplinären Bildforschung?

In der technologisch virtualisierten Welt wird die Suche nach dem Hier und Jetzt durch das Bild in einer gleichzeitigen doppelten Funktion bejaht und verneint.

In seinem international rezipierten Buch *Future Presence* fasst Peter Rubin (2018) die wichtigsten Eigenschaften der Virtual Reality zusammen, die neben Virtualität auch interessante konstitutive Eigenschaften von Bildern verdeutlichen. Aus der Bildwahrnehmungsperspektive sind folgende Eigenschaften zusammenzufassen:

- Nicht-reale Realität: in der virtuellen Realität wissen wir, dass wir nicht in der wirklichen Realität sind;
- Abkopplung vom Raum: wir wissen, dass wir nicht physisch in dem Ort anwesend sind, in dem wir glauben zu sein;
- Medialisierung: wir wissen, dass wir nur durch ein visuelles Instrument dorthin gelangen.

Alle drei Punkte deuten auf einen graduellen Verlust der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung hin. In der virtuellen Welt sind wir nicht nur im Bild, sondern sogar Bestandteil des Bildes. Rubin schreibt: »with the sensory immersion that VR delivers, we have the ability to *become* the art—to be part of a world, even to be a character« (RUBIN 2018: 3, Herv. im Original).

Das Eintauchen in die virtuelle Welt wird durch die VR-Brille ermöglicht, die nach zwei simplen technischen Anwendungen funktioniert, die unsere Sinne wirklichkeitsnah täuscht bzw. manipuliert: die Illusionen der Tiefe und des Panoramablicks. Mit diesen einfachen Strategien werden wir in einen absoluten Präsenzzustand versetzt, der einen *Erfahrungersatz* im virtuellen Bildraum inszeniert.

In der Fachliteratur über virtuelle Realität wird ›Präsenz‹ als das Kernstück der Virtuellen Wirklichkeit definiert. Sie entsteht, in einer künstlichen Welt, die ausreichend *immersive* Kraft entfaltet, sodass die Bilder, in denen der Betrachter sich befindet, das rationale Denken verdrängen und auf die reine intuitive Wahrnehmung dahinvirkend die Illusion einer Realität erzeugen. Dies löst buchstäblich Reaktionen aus, ähnlich wie in einer Stress-Situation bekannt als *Kampf- oder Fluchtzustand*, der rasche körperliche Anpassung an Gefahrensituationen als Stressreaktion hervorruft und eine schlagartige Freisetzung von Adrenalin bewirkt, dessen Folge u.a. erhöhte Körperkraft und Atemfrequenz ist. Es ist erwiesen, dass dies bei einer längeren Dauer zu Schäden oder sogar zum Zusammenbruch des Organismus führen kann.

In der Literatur der Virtual Reality begegnen wir weiteren Formen von Präsenz, wie zum Beispiel: *Social presence, embodied presence, tactile presence*. Auch Gedächtnis spielt eine wichtige Rolle, denn virtuelle Bilder sollen auch genuine Erinnerungen erzeugen, die nicht von real erfahrbaren Erinnerungen unterscheidbar sind. All diese Erklärungsversuche, die Besonderheiten der virtuellen Erfahrung hervorheben, bestätigen, dass Gegenwärtigkeit oder Präsenz in der virtuellen Bilderwelt auf das Täuschen des reflektierten Denkens, das bedeutet auf die vollständige Auslöschung der Distanzwahrnehmung zwischen dem Antrieb und der Handlung, ausgerichtet ist.

Ein kurzer Rückblick auf den Ursprung des Begriffs verdeutlicht diesen Aspekt näher. In seinem 1938 verfassten Werk *Le théâtre et son double* (dtsh. *Das Theater und sein Double*), in dem zum ersten Mal der Begriff *réalité virtuelle* verwendet wurde, schrieb Antonin Artaud:

Die Sprache durchbrechen, um das Leben zu ergreifen, das heißt Theater machen oder neu machen; und das Wichtige ist, nicht etwas zu glauben, dieser Akt müsse sakral, das heißt vorbehalten bleiben. Das Wichtige ist der Glaube, daß ihn jeder Beliebige vollziehen kann und daß es hierfür einer Vorbereitung bedarf.

Dies führt dazu, die gewohnten Begrenztheiten des Menschen und seiner Fähigkeiten zu verwerfen und die Grenzen dessen, was man Realität nennt, bis ins Unendliche zu erweitern.

Man muß an einen durch das Theater erneuerten Sinn des Lebens glauben, wo sich der Mensch unerschrocken dessen bemächtigt, was noch nicht ist, und entstehen läßt. Und alles, was noch nicht entstanden ist, kann noch entstehen, vorausgesetzt, daß wir uns nicht damit zufriedengeben, *bloß aufnehmende Organe* zu bleiben (ARTAUD 2010: 14-15).

In der Bilderwelt der virtuellen Realität werden wir zu bloßen aufnehmenden Organen, versetzt in eine Präsenz der reinen Negation. Anders ist der Fall mit ästhetischen Bildern: Warburg zeigt uns, dass sie die Big Data der Zukunftswelt sind, als Beispiel wollte er mit seinem Bilderatlas eben diese zukunftsformen Bildformen und Idiolekte als eine lebendige Mnemosyne festhalten.

Auch der Nobel-Preis dotierte Neurowissenschaftler Eric Kandel folgt einer ähnlichen These. In seinem Werk *The Age of Insight* sucht Kandel den Kernpunkt künstlerischer Ausdrucksform und stellt die Frage nach dem universalen Charakter der Kunst, »representational visual art is a form of storytelling that artist and beholder alike can visualize and turn over in their own minds, examining relations between characters acting in different social and environmental settings« (KANDEL 2012: 441). Ähnlich wie Peirce versteht der

Nobelpreisträger und Naturwissenschaftler Eric Kandel Kunst als eine Art Projektionsfläche, durch die sowohl der Künstler wie auch der Betrachter Geschichten und Relationen visualisieren können. Kunst als der Ort des Phanerons, des Zeigens ist zugleich der Schauplatz von Bedeutungsmodellierungen, ihrer Kommunikation sowie ihrer relationalen Zusammenhänge. Auch mit einem weiteren Aspekt erklärt Kandel die Kunst als eine ganzheitliche Erfahrung: indem sie Emotionen hervorruft, mobilisiert sie sowohl kognitive wie auch physiologische Er widerungen in der konkreten Form von ›muscular response‹. Kunst beansprucht nicht nur geistige Kommunikation, sondern macht diese erst durch körperlichen Einsatz möglich. Die durch das Phaneron in Gang gesetzten Sinnstrahlungen verbreiten sich in divergierende Richtungen, in einer Vorwärtsbewegung Richtung dem Neuen – in Richtung noch nicht erfahrener, visionärer und fiktionaler Sinnwelten – und in einer Rückwärtsrichtung zur Arché – in Richtung längst vergangener dennoch präsenter, mythisch verschlüsselter Sinnwelten. Beide Welten verfügen über unwiderstehliche Kräfte, die eine mit einem Versprechen der Einmaligkeit, der Originalität, dem Anschluss zum Geniehaften, die andere mit dem Versprechen der kollektiven Zugehörigkeit mit allen Annehmlichkeiten der historischen Wahrheit.

So beginnt und endet die Arbeit der Semeiosis, der künstlerische Prozess bei dem wahrnehmenden Subjekt. Peirce weist auf diese Verantwortung der Autorenschaft hin, wenn er schreibt: »Again, that which is observed, as a percept is absent, must be objectified, while mere tones of consciousness are phanerons. But though subject and object are not discriminated in these feelings, yet it is that element of them which becomes developed into the immediate object which is the phaneron« (PEIRCE 2016: 48). Einbildungskraft und Erfahrung, sei es historische oder auch subjektiv persönliche, Denken und Repräsentation, Autonomie und gesellschaftliche Verankerungen bestimmen den künstlerischen Kode jenseits starrer räumlicher und zeitlicher Ordnungen auf dem Schauplatz der gewaltigen Bedeutungskämpfe.

Das antizipierte Bild als Future Image kündigt sich im Phaneron im Denkraum des Distanzbewusstseins an; seine Identität bleibt weiterhin die ästhetische Erfahrung und diese möchte ich mit Warburgs Erklärung abschließen:

Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt das GEDÄCHTNIS sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres DENKRAUM schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die Monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden (WARBURG 2003: 3; Herv. E.B.).

So soll die These gewagt werden, das Future Image, das Zukunftsbild, im Künstlerischen gerettet, im Phaneron vergegenwärtigt und in der ästhetischen Wahrnehmung aufgeführt wird.

## Literatur

- ARTAUD, ANTONIN: *Das Theater und sein Double*. Berlin [Matthes & Seitz] 2010
- BISANZ, ELIZE; MARLENE HEIDEL (Hrsg.): *Bildgespenster. Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*. Bielefeld [transcript] 2014
- DERRIDA, JACQUES: *Dem Archiv verschrieben*. Berlin [Brinkman + Bose] 1997
- HEIDEL, MARLENE: *Bilder außer Plan. Kunst aus der DDR und das kollektive Gedächtnis*. Berlin [Lukas Verlag] 2015
- KANDEL, ERIC R.: *The Age of Insight. The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*. New York [Random House] 2012
- PEIRCE, CHARLES S.: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Herausgegeben von Charles Hartshorne und Paul Weiss. Bd. 1: *Principles of Philosophy*. Cambridge, MA [Belknap] 1931
- PEIRCE, CHARLES S.: *Prolegomena to a Science of Reasoning. Phaneroscopy, Semiotik, Logic*. Herausgegeben von Elize Bisanz. Frankfurt/M. [Peter Lang] 2016
- RUBIN, PETER: *Future Presence: How Virtual Reality Is Changing Human Connection, Intimacy, and the Limits of Ordinary Life*. New York [Harper Collins] 2018
- WARBURG, ABY: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Herausgegeben von Martin Warnke. Berlin [Akademie Verlag] 2003