

CHRISTIAN LOTZ

## Im Bilde sein. Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins

### Einleitung

Die gegenwärtige Bilddebatte ist inzwischen so komplex geworden, dass es schwer fällt, den Überblick nicht zu verlieren. Pragmatische, semiotische, kulturalistische, hermeneutische, phänomenologische und theologische Konzeptionen mischen sich mit Ansätzen in den Naturwissenschaften, der Technikentwicklung und der fortschreitenden Digitalisierung und Computerisierung unseres Zugangs zur Welt. Daher kann es von Zeit zu Zeit ein Vorteil sein, sich einiger Grundbegriffe zu versichern, vor allen Dingen dem des Bildes und seiner Stellung innerhalb der Grundkonzeptionen von Bildern, ihrer Konstitution, und ihrer Interpretation.<sup>1</sup> Edmund Husserls Bildphänomenologie kann als eine dieser Grundkonzeptionen angesehen werden, insbesondere wenn man Husserls Ansatz nicht nur als eine Theorie von Bildern *in* unserer Welt liest, sondern vielmehr verstehen lernt, wie sich das Bildphänomen als ein Grundbestandteil der Wirklichkeit aufbaut. Bernhard Waldenfels hat es folgendermaßen ausgedrückt: „Bild und Zeichen sind laut Husserl keine Zutaten, die eine Außenwelt der Dinge verdoppeln, sondern *Medien*, in denen die Wirklichkeit selber sich auf spezifische Weise darstellt“.<sup>2</sup> Wie Waldenfels hier andeutet, ist auch Husserl um eine genauere Bestimmung des Unterschiedes von Bild und Zeichen bemüht – ohne dabei jedoch beide als sich ausschließend zu behandeln.<sup>3</sup>

Man könnte nun annehmen, dass die Phänomenologie sich vor allen Dingen auf den wahrnehmungstheoretischen Aspekt beschränkt. Diese Annahme stellt sich jedoch bei genauerer Hinsicht als falsch heraus. Gerade im Falle Husserls ist es sein transzentaler Ansatz, der eine solche Auslegung verbietet, denn, wie Waldenfels im oben zitierten Satz unterstreicht, für Husserl ist eine Aufhellung der Bildkonstitution primär eine Frage der Wirklichkeitskonstitution und daher am Ende nicht von einer umfassenden Theorie der

<sup>1</sup> Es scheint mir darüber hinaus auch bemerkenswert, dass in der gegenwärtigen Debatte eine Diskussion der erkenntnistheoretischen oder transzentalphilosophischen Grundlagen sehr selten stattfindet. Stattdessen wird vorausgesetzt, was „Sehen“ ist, wie „Wahrnehmen“ sich vollzieht, und was genau ein „physischer Träger“ ist. Eine Ausnahme ist Reinhard Brandt, der seine negativitätstheoretischen Überlegungen ausdrücklich im Rahmen einer Theorie des Sehens präsentiert. Vgl. Brandt, Reinhard, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen. Vom Spiegel zum Kunstmuseum*, München 1999, S. 45-100.

<sup>2</sup> Waldenfels, Bernhard, *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main 1998<sup>3</sup>, S. 208.

<sup>3</sup> So zumindest angedeutet bei Sachs-Hombach, Klaus / Schürmann, Eva, „Philosophie“, in: *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt am Main 2005, S. 109-123, hier S. 113-117.

Erkenntnis zu trennen. Phänomenologie muss – zumindest ihrem theoretischen Anspruch nach – letztlich beides aufhellen können: das Zeichen und das Bild. Des Weiteren sollte man Husserls Phänomenologie nicht als einen wahrnehmungstheoretisch orientierten Ansatz verstehen, da es Husserl nicht darum geht, die erkenntnistheoretische Frage (wie wir Bilder wahrnehmen) gegen die ontologische Frage (was Bilder sind) auszuspielen. Phänomenologie ist der Versuch, sich in dem Zwischenreich zu bewegen, der beiden Ansätzen, dem mentalistischen und dem ontologischen, vorausliegt und sie vereinigt. Der transzendentale Ansatz der Husserl'schen Phänomenologie versteht Sein (im Sinne von Wirklichkeit) letztendlich als Konstitution oder Bedeutung. Was Bilder *sind*, ihr Sein, kann sich daher nur durch eine Analyse ihrer Konstitution verstehbar machen lassen. Das aber führt zu Analysen dessen, was beiden Polen, als abstrakte betrachtet, vorausliegt und beide als Momente einer Erfahrung zusammenbringt, nämlich Intentionalität. Der phänomenologische Ansatz in der Bildtheorie liegt deshalb auch nicht wirklich im Konflikt mit dem zeichentheoretischen Ansatz, wie es die gegenwärtige Debatte so oft herausstellt.<sup>4</sup> Die These Husserls ist nicht, dass Bilder keine Zeichen sind, sondern die Frage ist vielmehr, ob Bildbewusstsein auf Zeichenbewusstsein reduziert werden kann. Letzteres wird von Husserl verneint, was aber nicht bedeutet, dass Bilder in unserer Erfahrungswelt *auch* über ein Zeichenbewusstsein konstituiert werden können. Da es aber Husserl zufolge ein *originäres* Bildbewusstsein gibt (und dieses nicht auf Zeichenbewusstsein reduziert werden kann), verfehlt der (radikale) zeichentheoretische Ansatz die eigentliche Pointe. Das wird auch von Wiesing so gesehen: Es gilt, „daß eine Verwendung aus ihnen [sc. Bildern] ein Zeichen werden läßt. Das heißt: Jedes Bild kann ein Zeichen und kein Bild muß ein Zeichen sein – und genau aus diesem Grund ist die Frage „*Sind Bilder Zeichen?*“ ausgesprochen ungünstig gestellt“.<sup>5</sup> Die ontologische Frage nach dem Sein des Bildes ist problematisch, da unklar bleibt, auf was wir uns genau beziehen, wenn wir den Begriff „Bild“ benutzen. Auf *was* wir uns beziehen, ist aber nur durch eine Analyse dieser Beziehung als einer Konstitutionsleistung selbst aufzuklären. Husserls Ansatz ist nun gerade dadurch ausgezeichnet, dass „Bild“ hier als eine Form von Intentionalität unter Einbezug *ihres* Objektes – und nicht als ein Objekt als solches – verstanden wird. „Bild“ im Sinne des phänomenologischen Konstitutionsbegriffes ist eine Beziehung von *noesis* und *noema*. Die Gegebenheitsweise des Gegenstandes (*noema*) kann nicht von der Gegebenheitsweise der Erfahrung des Gegenstandes (*noesis*) abgetrennt werden. Objekte sind nur Objekte als Objekte von Intentionalitäten.

Darüber hinaus müssen wir in Betracht ziehen, dass für Husserl das Bildbewusstsein, obwohl es in seinen früheren Arbeiten manchmal so aussieht,

<sup>4</sup> Vgl. den Überblick bei Wiesing, Lambert, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005, S. 39-42.

<sup>5</sup> Ebd., S. 39.

nicht abstrakt betrachtet werden kann. Der eidetischen (wesentlichen und prinzipiellen) Betrachtung von Intentionalitätstypen muss die genetische Betrachtung zur Seite gestellt werden, d.h. eine Analyse dessen, wie das Bildbewusstsein *in* der Erfahrung fungiert. In diesem Zusammenhang hat Waldenfels darauf aufmerksam gemacht, dass wir in Husserls Phänomenologie eine Rückkehr des „Logos der ästhetischen Welt“ finden.<sup>6</sup> Daran anschließend werde ich im Folgenden den Ort ausfindig zu machen suchen, der das *Bildliche im Sinnlichen* ausmacht. Ich werde mich auf die Husserl’sche Analyse des Bildbewusstseins beschränken und einerseits Fragen ausblenden, die das Bildbewusstsein innerhalb einer Phänomenologie der Imagination verorten, und andererseits nur Fragen andeuten, die Bildbewusstsein im Zusammenhang der Gesamtkonstitution der Wirklichkeit sehen, da dieses nicht nur tiefer gehende Darstellungen anderer Intentionalitätstypen und ihrer Modalisierung verlangen, sondern auch eine weitergehende Diskussion der phänomenologischen Ästhetik erfordern würde (was am Ende dieses Essays klarer werden wird).

### Ein Bild sehen

Die Leistung des frühen Husserl (bis ungefähr 1909), vor allen Dingen die Analyse der Bildlichkeit und der Phantasie in den Vorlesungen von 1904/05 (Hua23, 1-107)<sup>7</sup>, besteht darin, [1] eine einfache Zweiteilung der Bildintentionalität (Repräsentant-Repräsentiertes) durchbrochen und [2] eine eidetische Trennung von Zeichen- und Bildbewusstsein entwickelt zu haben.

#### [1] Bildintentionalität

Husserl unterscheidet zwischen dem Bildding, dem Bildobjekt, und dem Bildsujet: „Drei Objekte haben wir: 1) Das physische Bild, das Ding aus Leinwand, aus Marmor usw. 2) Das repräsentierende oder abbildende Objekt, und 3) das repräsentierte oder abgebildete Objekt. Für das letzte wollen wir am liebsten einfach *Bildsujet* sagen“ (Hua 23, 23). Diese Dreiteilung der Bilderfahrung ist, so einfach sie auf den ersten Blick erscheint, von erheblicher Wichtigkeit, da sie uns hilft, Ungenauigkeiten dessen, was wir als „Bild“ bezeichnen, gleich aus dem Weg zu räumen.<sup>8</sup> So meinen wir manchmal, wenn

<sup>6</sup> Vgl. dazu Waldenfels, *Der Stachel des Fremden*, a.a.O., S. 205.

<sup>7</sup> Husserl wird hier nach *Husserliana. Edmund Husserl. Gesammelte Werke*. Den Haag und Dordrecht 1952 ff. zitiert [Hua Bandnummer, Seite]. Die wichtigsten Analysen zum Bildbewusstsein finden sich im ersten Band der *Ideen* (Hua3/1), sowie in *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung* (Hua 23)

<sup>8</sup> Das zeigt schon ein erster Blick in die Sekundärliteratur zu Husserl, die vor allen Dingen den Status des Bildobjekts als entscheidende Neuerung in den Mittelpunkt stellt, so z.B. Wiesing,

wir uns auf Bilder beziehen, den materiellen Träger der Bilderscheinung, der sich dann auf etwas beziehen kann. Das ist aber so zu einfach, da ein materieller Träger, auf den wir mit dem Finger zeigen können und der sich inter-subjektiv und leiblich konstituiert, selbst erst zu einem Bild *wird*, wenn wir ihn zum Träger einer Auffassung machen und ihn so zum (nichtintentionalen) Moment einer Bildintentionalität umformen. Es ist dann so, dass sich ein Bild, das von Husserl „Bildobjekt“ genannt wird, erst *in dem* ersten – etwa einer „rauhe[n] Papierfläche“ (Hua23, 137) – konstituiert und erscheint.<sup>9</sup> Das Bildsujet als dasjenige, *was* das Bild darstellt, kann nur *in dem* zweiten, dem Bildobjekt, sich darstellen: „so erscheint doch das dargestellte Bild und es stellt vor ein gewisses Sujet.“ (Hua23, 137). „Es stellt vor“ müssen wir hier nicht nur im erkenntnismäßigen Sinne verstehen. Das Sujet wird im wörtlichen Sinne im oder vom Bildobjekt *präsentiert* und uns *bekannt gemacht*. Wir wüssten nichts vom Sujet *als Bild*, wenn es uns nicht im Bildobjekt vom Bildobjekt vorgestellt würde. Damit aber bekommt das Bildobjekt einen besonderen Status. Es ist nämlich weder materiell, noch immateriell. Das Bildobjekt ist ein „Gegenstand, der ausschließlich artifiziell präsent ist“.<sup>10</sup>

Zwischen dem Bildding und dem Bildobjekt herrschen durchaus „merkwürdige“ Beziehungen, die nicht notwendigerweise kausal bestimmt sein müssen, da für Kausalität spezielle Konstitutionsleistungen notwendig sind, die Husserl in den *Ideen II* analysiert. Um einen Gegenstand als *materiellen* und damit kausalen zu erfahren, muss er in einer neuartigen Form von Intentionalität vorliegen. In der einfachen Bilderfahrung ist zunächst *keine* Kausalität im Spiel, da die *Erfahrung* einer solchen kausalen Beziehung nicht nur eine *besondere* Einstellung dem Gegenstand gegenüber voraussetzt, sondern sich auch genetisch konstituiert. Z.B. kann ein Bildding durch ein Erdbeben zu Boden fallen und zerbrechen. Es kann dann vorkommen, dass das Bildobjekt verschwindet und ich das Bildding wieder zusammensetzen muss, um die Erscheinung hervorzubringen. Das aber bedeutet nicht, dass die intentionale Beziehung, die das Bildobjekt konstituiert, aufgrund einer Kausalität zustande kommt oder als eine kausale Beziehung beschrieben werden muss.

Auch kann es zu Konflikten zwischen dem Bildding und dem Bildobjekt als auch dem letzteren und dem Bildsujet kommen, die aber auch nicht als ein Problem der Kausalität angesehen werden sollten, sondern als Probleme der „Normalität“ zu betrachten sind.<sup>11</sup> Eine Bildobjekterscheinung ist davon ab-

---

<sup>9</sup> *Artifizielle Präsenz*, a.a.O., S. 44-54; Kapust, Antje, „Phänomenologische Bildpositionen“, in: *Bildtheorien. Anthropologie und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Frankfurt am Main 2009, S. 255-283, hier S. 256-258; und Thiel, Detlef, „Der Phänomenologe in der Galerie“, in: *Phänomenologische Forschungen. Neue Folge* 1 (1997), S. 63-103.

<sup>10</sup> Wie Wiesing herausstellt, meinen wir meistens mit „Bild“ die Einheit von Bildding und Bildobjekt (vgl. Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, a.a.O., S. 44-47).

<sup>11</sup> Ebd., S. 50.

<sup>11</sup> Husserl hat die Wahrnehmungsleistung und die Darstellung von Gegenständen nicht nur als eine Struktur von „Typen“, sondern auch die leibliche und ästhetische Welt als von

hängig, in welcher *Normalstellung* sich der Betrachter zum Bildding befindet. Wenn ich von einem Standpunkt zu weit nach links oder rechts in einer Galerie ein Bild betrachte, kann es vorkommen, dass sich das Bildobjekt nicht mehr aufbaut. Es kann auch sein, dass unsere durchschnittliche und normale Erfahrung von Bildern mit der Darstellung des Bildsujets im Widerstreit liegt, etwa wenn wir eine Photographie falsch herum halten.

„Die Photographie als Ding hat eine ‚normale Stellung‘, in der sich das Bildobjekt, das zu ihr gehört, zeigt, d.h. das Bild-Ding hat eine Funktion, ist Träger eines Soll, es soll so und so gehalten werden, in der Orientierung wahrgenommen sein, und dann gehört dazu eine Bildobjekterscheinung, die die normale ist“ (Hua23, 491).

Das „falsch herum“ ist aber letztlich nicht ein Problem des Bildobjektes, sondern ein Problem wie sich das Bildsujet im Bildobjekt darstellt und wie Bildinhalte identifiziert werden. So „soll“ man eine Person im Ausweisphoto nicht auf dem Kopf stehend anschauen (vor allen Dingen nicht bei der Grenzkontrolle).

## [2] Zeichen- und Bildbewusstsein

Husserls Einführung des Bildobjektbegriffs ist der Grund für die Unterscheidung des Bildbewusstseins vom Zeichenbewusstsein. An zentraler Stelle heißt es folgendermaßen:

„Der meinende Blick wird bei der symbolischen Vorstellung von dem Symbol hinweggewiesen; bei der bildlichen Vorstellung auf das Bild hingewiesen. Um uns den Gegenstand vorstellig zu machen, sollen wir uns *in* das Bild hineinschauen; in dem, was darin Träger der Bildfunktion ist sollen wir den Gegenstand dargestellt finden, je lebendiger wir dies erfahren, um so mehr ist uns das Sujet im Bild lebendig, und ist darin veranschaulicht, vergegenwärtigt“ (Hua23, 34f.).<sup>12</sup>

---

Durchschnittlichkeiten und „Normalitäten“ beschrieben. Gegenstände konstituieren sich in einem Geflecht von vergangenen und antizipierten Akten. Die Perspektivität – der „normale“ Wahrnehmungsstandpunkt wie z.B. die Sitzhaltung in einem Konzert oder die Fingerbewegungen beim Tippen – ist dabei hauptsächlich ein Resultat von leiblicher und intersubjektiver Konstitution. Vgl. z.B. Hua9, §3.

<sup>12</sup> Dieser Akt des Hineinschauens oder „Hineinsehen“ (Hua23, 412), der weit über Wollheims Begriff des „Seeing-in“ hinausgeht, kann so weit führen, dass die Differenz zwischen Ich und Bild selbst verschwindet. Das „Hineinbilden des Ich“ (Hua23, 469) wird dabei ein spezieller Akt der Einfühlung, dem eine eigene Untersuchung zu widmen wäre (vor allen Dingen im Zusammenhang mit Worringers Begriff der Einfühlung): „Ich kann wohl auch mich in das Bild ‚hineinphantasieren‘, Das kann aber nur sagen, dass ich den Bildraum über mich und meinen Umgebungsraum ausdehnen und mich selbst unter Ausschluss der wirklichen Dinge, die ich sehe, mit ins Bild aufnehme, wodurch ich meine Aktualität ausschalte; ich werde dann selbst zum modifizierten Ich, zum setzungslosen“ (Hua23, 467). Thiel zufolge geht der

Hier ist zunächst anzumerken, dass Husserl den Unterschied zwischen Zeichen und Bild hauptsächlich darin sieht, dass sich das Bildobjekt *im* Bildding und das Bildsujet *im* Bildobjekt darstellen und präsentieren, während sich beim Zeichen das Bildsujet *außerhalb* des Bildobjektes konstituiert: „Nicht das Erscheinende ist gemeint, sondern ein anderes, dieses soll gemeint sein“ (Hua23, 155). Die klarsten Fälle sind natürlich dann gegeben, wenn sich überhaupt kein Bildobjekt konstituiert und der Träger direkt auf etwas außerhalb bezieht: Das Symbol „alpha“ „meint A, im einen soll das andere dargestellt sein. Aber es ist nicht dargestellt, es ist ein blosser Hinweis, eine blosse Meinung“ (Hua23, 144). Im Wort „Tisch“ ist kein Tisch zu entdecken, es bleibt bloß Meinung und ist signitiv. Aber es gibt natürlich Zwischenfälle und gestufte Erfahrungen.<sup>13</sup> Gestufte Erfahrungen liegen dann vor, wenn wir von etwas im Bild auf etwas außerhalb schließen, etwa die Treue, die wir in dem Hund im Gemälde „sehen“: „Die Meinung liegt nicht im Bild, sondern in einem zweiten, auf dem Bildbewußtsein sich gründenden Meinungsbewußtsein, das mit dem Bildbewußtsein so verknüpft ist wie das Symbol und darüber hinausweisende Intention“ (Hua23, 156). Interessant ist nun, dass sich ein Zeichenbewusstsein um so eher aufbaut, je schwieriger es ist, ein Bildsujet *im* Bildobjekt wahrzunehmen. Dieses deutet darauf hin, dass die Bilderfahrung sich im konstanten Prozess befindet und nicht als etwas Statisches aufgefasst werden kann. Bilder *sind* nicht einfach in unserer Welt vorhanden wie die Bilddinge, sondern sie sind einem dichten Netz von Wahrnehmungen, Deutungen und Bewusstseinarten unterworfen. Das eine kann sich mit dem anderen abwechseln und es kann auch aufeinander aufbauen (mit primärer Funktion des Bildbewusstseins). „Je unreiner die Darstellung ist“ (Hua23, 142), so Husserl, umso schwieriger wird es, in einem reinen Bildbewusstsein zu verbleiben. So ist es z.B. einfacher, eine Löwenskulptur vor einem öffentlichen Gebäude als etwas „Mächtiges“ wahrzunehmen, wenn der Löwe sich dementsprechend aggressiv und mächtig präsentiert. Je neutraler der Löwe sich präsentiert, um so eher wird man *keine* Beziehung zwischen Bildobjekt und Bildsujet aufbauen können und das Bildobjekt als ein *Zeichen* für etwas „Mächtiges“ nehmen. Husserl schließt hier, ohne es eigens zu vermerken, an eine lange Tradition in der Ästhetik und „Bildbetrachtung“ an, denn die Beziehung zwischen Bild und Zeichen – wenn auch in einem anderem nicht bildtheoretisch bestimmten Kontext – hat im Grunde schon Hegel in seinen Vorlesungen zur Kunst im Auge. Der Unterschied zwischen der symbolischen Kunstform und der griechischen Kunstform besteht ja gerade darin, dass sich das, was das Kunstwerk darstellt, nicht *im* Werk abdrückt und es somit auf etwas Abstraktes verweist. Die Beziehung zwischen

Begriff des „Hineinschauens“ auf Bergson zurück (Thiel, „Der Phänomenologe in der Galerie“, a.a.O., S. 77).

<sup>13</sup> Vgl. Zu Husserls Behandlung des „Hineinsehens“ (Bild) und „Hinaussehens“ (Zeichen) auch den Beitrag von Eduard Marbach (Marbach, Eduard, „On Depicting“, in: *Facta Philosophica*, 2/2000, S. 291-308, hier S. 294-297).

dem Sinnlichen und dem, was dargestellt werden soll, zerbricht in der symbolischen (und der christlich-modernen) Kunstform.<sup>14</sup> Auch Heidegger hat genau diese Beziehung im Sinn, wenn er in seinem Kunstwerkaufsatz darauf hinweist, dass das Kunstwerk in seinem Wesen missverstanden wird, wenn es als ein „Symbol“ betrachtet wird, denn ein Symbol zeigt und erschließt nichts *in sich*.<sup>15</sup> Husserl zufolge ist die Beziehung zwischen Zeichen- und Bildbewusstsein auch rückwirkend möglich: Je mehr wir uns in ein Bild „einsehen“, um so eher geht der Zeichencharakter verloren. Auch hier gilt, dass wir nicht einfach Dinge in unserer Welt vorfinden, die entweder Zeichen sind oder es nicht sind, sondern die phänomenologische Konstitutionsanalyse macht darauf aufmerksam, dass ein Zeichen als Objekt nur in der Form von Intentionalität auftauchen kann und als solches wird es einer Analyse des es *konstituierenden* Bewusstseins unterworfen. Im Prozess der Erfahrung kann ein Zeichen daher ohne weiteres zu einem Bild oder ein Bild zu einem Zeichen werden: Ein Bildbewusstsein kann, wie Husserl sagt, „übergehen“ in ein Symbolbewusstsein, nämlich immer dann, wenn es uns nicht gelingt, etwas in das Bildobjekt *hineinzuschauen*.<sup>16</sup> Der Durchschnittsfall liegt aber höchstwahrscheinlich irgendwo dazwischen. Dieser Punkt wird von der nicht-wahrnehmungstheoretischen Seite oft nicht gesehen.<sup>17</sup>

Dieser Punkt hilft uns auch, den Begriff der Darstellung schärfer zu fassen: Manchmal wird behauptet, dass abstrakte Malerei – etwa monochrome Male-

<sup>14</sup> Hegel schreibt: „Das zweite beim Symbol ist aber, daß das Symbol seiner Bedeutung noch nicht ganz adäquat ist. Das Bild enthält in sich noch mehreres als das, dessen Bedeutung es vorstellen soll“ (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (hg. von A.M. Gethmann-Siefert), Hamburg 2003, S. 119. Die symbolische Kunstform ist dadurch gekennzeichnet, dass sie keine Einheit zwischen Repräsentiertem und Repräsentierendem herstellen kann. Husserl klingt da ganz ähnlich: „Ästhetische Erscheinungen drücken immer von innen her aus, durch ihre Momente“ (Hua23, 146).

<sup>15</sup> Heidegger, Martin, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1980<sup>6</sup>, S. 4. Hier liegt genau die Einschnittsstelle, an der eine Bildtheorie in eine allgemeine Kunsttheorie übergehen könnte. Der „Bildcharakter“ von Kunstwerken wird ja nicht nur von Hegel und Heidegger gesehen, sondern auch von Gadamer und Adorno in das Zentrum ihrer Überlegungen gerückt. Man könnte die These wagen, dass Kunstwerke *reine Bilder* sind. Heidegger würde natürlich Husserls Standpunkt ablehnen, da dieser mit einer Dingontologie operiert.

<sup>16</sup> Vgl. Hua23, 142.

<sup>17</sup> Detlef Thiel meint, dass Husserls Unterscheidung zwischen Zeichen- und Bildbewusstsein zu scharf ist. Aufgrund eines konservativen Kunsthintergrundes komme Husserl nicht dazu, Werke zu besprechen, in denen der Unterschied zwischen Zeichen und Bild selbst thematisch wird, wie z.B. im Kubismus oder im Dadaismus (vgl. Thiel, „Der Phänomenologe in der Galerie“, a.a.O., S. 74). Thiels Hinweis scheint mir nur im groben gesehen gerechtfertigt zu sein. Es sei hier aber angemerkt, dass *eidetisch* ein Unterschied zwischen Zeichen- und Bildbewusstsein gemacht werden muss, auch wenn im genetischen Kontext beides zusammenfallen kann. Somit wäre es eher angebracht zu untersuchen, wie im Kubismus beide Bewusstseinsarten selbst *im Widerspruch* sich konstituieren. Daraus kann man aber nicht folgern, dass kein begrifflicher (wesentlicher, eidetischer) Unterschied mehr gemacht werden kann. Zudem behauptet Husserl selbst, wie oben dargestellt, dass sich ein Zeichenbewusstsein oft auf einem Bildbewusstsein aufbaut. Ein kubistisches Gemälde scheint mir daher kein echtes Problem für Husserl zu sein (trotz seines anti-modernen Geschmackes).

rei – nichts darstelle. Diese Behauptung ist aber nicht richtig. Wenn sich nichts mehr *im* Bilde darstellt, dann kann eine solche Malerei auch kein Bild mehr sein und muss dann als reine Oberfläche (oder reines Zeichen) betrachtet werden. Der Dingcharakter der modernen Kunst ist oft beobachtet worden, aber es handelt sich eben nur um einen *Dingcharakter*. Wenn diese Werke zu Dingen reduziert würden, wäre *in* diesen nichts mehr zu sehen, was unmöglich ist, denn dann würde es keinen Unterschied mehr zwischen der Oberfläche der Leinwand und der Oberfläche eines beliebigen anderen Gegenstandes geben. Emil Schumachers Bilder wären dann keine Bilder mehr und die aufgeschlagenen, aufgestemmten, und aufgesprengten Oberflächen, die wir in seinen Bildern bewundern, wären *grundsätzlich* nicht von anderen Oberflächen unterschieden, wie etwa die Oberfläche von Schutthaufen oder Kohle/Sand-Gemischen.<sup>18</sup> Das ist aber normalerweise nicht der Fall, da wir in der Galerie diese Leinwände *als Malerei* betrachten und sie daher grundsätzlich als Darstellungen und nicht als Zeichen sehen – obwohl das sicherlich nicht immer einfach ist. Die Leinwände Schumachers sind Bilder, da sich *in* ihnen etwas als Bildobjekt darstellt, auch wenn dieses selbst relativ unbestimmt bleibt. Dass wir *in* ihnen aufgeschlitzte Malflächen wahrnehmen, ist schon die Konsequenz eines Bildbewusstseins. Schumachers Malerei sind Bilder, da sich die Oberfläche *in* ihnen darstellt. Darstellung ist hier potentiell selbstreferentiell und daher *nicht* Zeichenbewusstsein. Die materiale Qualität der Malerei kommt *zum Vorschein*, zeigt sich, und wird durch eine Differenz zwischen Bildobjekt und Bildding konstituiert. Diese Malerei ist abstrakt, da das Sujet das Bildobjekt ist. Es stellt *sich in sich selbst dar* – und ist daher *noch nicht* Zeichenbewusstsein. Wenn wir fragen, was Schumachers Malerei „bedeutet“, so können wir sie ohne weiteres als ein Zeichen aufbauen. Seine Bilder verweisen dann auf Gewalt, Energie, etc. Ein solches Bewusstsein von Schumachers Malerei als ein Zeichen setzt aber voraus, dass wir es schon von einem „normalen“ Gegenstand abgegrenzt haben, und zwar durch das Bewusstsein, dass sich irgendwie Gewalt *in* den Bildern darstellt (z.B. in der Form von zerstörten Oberflächen). Wenn wir diese Annahme nicht machen würden, würden wir Schumachers Leinwände als normale Gegenstände betrachten, die alles Mögliche durch Konvention bedeuten können. Wir könnten dann alles Mögliche behaupten und müssten diese Behauptungen *von außen* absichern (Kontext, Biographie, Geschichte, etc.). Ein Bild von Gewalt haben wir aber erst, wenn sich die Gewalt *im Bild* finden lässt. Auch ein monochromes Bild bleibt ein Bild, denn „eine“ Farbe, z.B. Grau, stellt sich in *diesem* Grau als ein Bildobjekt dar. Damit wird das Gemälde, z.B. eines von Gerhard Richters Grau-Bildern, zu einem Bildobjekt, in dem sich „das“ Grau

<sup>18</sup> Ich habe ähnlich gegen die nicht-repräsentationale Deutung von Malerei durch Deleuze argumentiert. Der Darstellungs begriff kann auch bei moderner Malerei nicht aufgegeben werden. Vgl. Lotz, Christian, „Representation or Sensation? A Critique of Deleuze's Philosophy of Painting“, in: *Symposium. Canadian Journal for Continental Philosophy*, 13/1, 2009, S. 59-73

zeigt und dann über die Vermittlung eines Zeichenbewusstseins sogar auf ein Grauen verweisen kann (Richter selbst hat ausgeführt, dass das Grau Sinnlosigkeit und Bedeutungslosigkeit bezeichne).

Im Zeichenbewusstsein sind wir nicht an der Darstellung selbst interessiert, da wir ja über das Bildobjekt schon *hinaus* sind, anstatt in das Bildgeschehen, wenn ich mir hier eine Gadamer'sche Formulierung erlauben darf, *einzu-rücken*. Im Bildbewusstsein aber sind wir daran interessiert, *wie* sich etwas *im* Bilde darstellt. Daher tendieren rein semiotische Analysen von Bildern dazu, nicht wirklich „ins Bild zu schauen“, sondern alles als eine Konstitution von etwas dem Bild Äußerlichen – etwa Kultur, Gesellschaft, oder Geschichte – anzusehen. Es ist auch klar, dass die Hermeneutik sich nicht von Husserl abzugrenzen braucht, da sie im Grunde mit einem ähnlichen Bildverständnis arbeitet, wenn auch ohne Einbezug der konstituierenden Subjektivität.<sup>19</sup>

An Husserls Dreiteilung des Bildbewusstseins ist des Öfteren scharfe Kritik geübt worden. Paolo Volonte hat eingewandt, dass wir es hier nicht mit einer echten phänomenologischen Beschreibung zu tun haben, da das physische Bildding nicht wirklich anwesend ist *im* lebendigen Bildvollzug.<sup>20</sup> Eine andere Kritik geht darüber hinaus davon aus, dass Husserls Annahme eines „physischen Bilddinges“ die kulturelle Konstitution dieses Trägers missachtet und daher die Analyse der Bildkonstitution – zumindest wenn man die früheren Lösungsversuche in Betracht zieht – unzureichend bleibt.<sup>21</sup> Zumindest die erste Kritik hat Husserl selbst in seinen späteren Manuskripten gesehen. Wie wir dargestellt haben, übernimmt im Bildbewusstsein das Bildobjekt die Trägerfunktion für das Bildsujet, und nicht das Bildding (auch wenn Husserl zugegebenermaßen nicht immer eindeutig ist). Wir sehen daher das Sujet nicht „direkt“ im Bildding, sondern zunächst einmal *als* Darstellung. Ein nicht dargestelltes Sujet verbleibt ein abstrakter Referent. Daran können wir sehen, dass die Husserl'sche Position dahin führen muss, den Begriff der *Darstellung* ins Zentrum zu rücken. Schließlich, und das ist der weitaus wichtigere Einwand, verbleibt Husserls Dreiteilung von Bildding, Bildobjekt und Bildsujet im Großen und Ganzen noch zu sehr im ontologischen Rahmen,

<sup>19</sup> Vgl. Gottfried Boehms (in Nähe zu Gadamer) „starke Bilder“: „Stark sind solche Bilder, weil sie uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, daß wir ohne sie nie erfahren. Das Bild verweist auf sich selbst (betont sich, anstelle sich aufzuheben), weist damit aber zugleich und in einem auf das Dargestellte“ (Boehm, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 252.). Husserl hat seine Bildtheorie nie ins Metaphysische gewendet und behauptet, dass das Bild etwas mit Wahrheit zu tun hätte (wie es in der Hermeneutik und bei Adorno der Fall ist), aber nichtsdestotrotz kann man hier sehen, wie die Grundfunktion bei Boehm als genau dieselbe Struktur bestimmt wird wie bei Husserl.

<sup>20</sup> Vgl. Volonte, Paul, *Husserls Phänomenologie der Imagination. Zur Funktion der Phantasie bei der Konstitution von Erkenntnis*, Freiburg 1997, S. 193.

<sup>21</sup> Vgl. für weitere Gedanken meine Kritik der Husserlschen Theorie: Lotz, Christian, „Depiction and Plastic Perception. A Critique of Husserl's Theory of Picture Consciousness“, in: *Continental Philosophy Review*, 2/2007, S. 171-185. Vgl. dazu auch Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 11-56.

obwohl dieser schon bei Fragen der Durchdringung von Zeichen und Bild auseinander bricht. Die weitergehende Frage, die Husserl selbst in Manuskripten nach 1909 entwickelt, ist nun, wie sich diese Dreiteilung selbst weiter im Erfahrungszusammenhang als ein Konflikt von verschiedenen Formen von *Noesen* und *Noemata* konstituiert, was zu einer weiteren Analyse des Zusammenhangs von Wahrnehmung und Imagination führen muss. Wenden wir uns daher dem Letzteren zu.

### Im Bild sein

Wie soeben festgestellt, gehört zum Bild ein Moment der *Darstellung*. Der nächste Schritt in Husserls Analysen ist durch eine weitere Dynamisierung der ontologischen Dreiteilung gekennzeichnet. Bildding und Bildobjekt werden ersetzt durch die sie konstituierenden Bewusstseinsleistungen, nämlich Phantasiebewusstsein und Wahrnehmungsbewusstsein. Dennoch kann das Darstellungsmoment nicht einfach als ein *Konflikt* von Wahrnehmungsbewusstsein und Phantasiebewusstsein konzipiert und verstanden werden. Wenn es richtig sein sollte, dass sich etwas *in* etwas darstellen muss, dann muss es auch der Fall sein, dass ein Phantasiebewusstsein oder eine Einbildung sich „irgendwie“ *in* der Wahrnehmung finden lassen müssen. Der Zusammenhang von Phantasie und Wahrnehmung stellt sich als großes Problem für Husserls Denken heraus. Kurz: Da er eine scharfe Trennung zwischen Wahrnehmungsbewusstsein und den nachkommenden und auf es aufbauenden Modifikationen dieses originären Bewusstseins vornimmt, fällt es ihm schwer, beide wieder zusammenzubringen. Noch kürzer: Gegenwärtigung und Vergegenwärtigung schließen sich aus, müssen aber doch zusammenkommen, falls Bildbewusstsein möglich sein soll: In der Wahrnehmung gibt sich ein „Schein“, der als „nichtig charakterisiert“ ist (Hua23, 472), nämlich die „Bildobjekt“ genannte (immaterielle) Erscheinung.

Es ist kein Problem, das reproduktive Bewusstsein, das wir normalerweise als „Erinnerung“ ansprechen, mit dem Wahrnehmungsbewusstsein zusammen zu denken. Wohl sind tiefsthinige Analysen des Erinnerungsbewusstseins notwendig, um es von anderen Intentionalitätstypen abzugrenzen, aber es bereitet keine Schwierigkeit, das Erinnerungsbewusstsein als einen Vollzug zu denken, der sich als Modifikation eines Wahrnehmungsbewusstseins herausstellt. Wenn ich mich *jetzt* an etwas in meiner Vergangenheit erinnere, so vergegenwärtige ich nicht nur ein Erlebnis, sondern vergegenwärtige den gesamten ehemaligen Wahrnehmungsvollzug.<sup>22</sup> Wie auch immer wir das *syn-*

---

<sup>22</sup> Vgl. für eine Darstellung der damit zusammenhängenden Fragen meinen eigenen Beitrag: Lotz, Christian, „Verfügbare Unverfügbarkeit. Über theoretische Grenzen und praktische Möglichkeiten der Erinnerung bei Husserl“, in: *Phänomenologische Forschungen*, 1/2002, S. 207-231.

*thetische* Bewusstsein desjenigen, das jetzt stattfindet, und desjenigen, das in dem Jetztbewusstsein *als* vergangen vergegenwärtigt wird, denken (für Husserl eine Form der Zeitsynthese), müssen wir annehmen, dass die Erinnerung nicht mit meiner *jetzigen* Wahrnehmung in wirklichen Konflikt gerät. Ich kann nicht *zugleich* den Monitor vor mir sehen *und* ihn erinnern. Ich kann wohl in ein Erinnerungsbewusstsein „fallen“, aber beides *zugleich* ist unmöglich. Anders formuliert: Ich kann einen erinnerten Monitor nicht *sehen*.

Wie steht es aber nun mit dem Bildbewusstsein? Hier ist durchaus etwas Paradoxes festzustellen: Es ist nämlich hier der Fall, dass sich etwas *in* der Wahrnehmung zeigt, das selbst nicht alle Eigenschaften der Wahrnehmung hat: Etwas präsentiert sich und präsentiert sich doch nicht. Es ist, als ob die Wahrnehmung selbst *fiktiv* würde. Und in der Tat: Husserl nimmt am Ende einen besonderen Akt an, den er „perzeptive Fiktion“ nennt, d.h. eine Wahrnehmung, in dem das Wahrgenommene nicht als „wirklich“ gesetzt bzw. geglaubt wird – und doch *keine* Illusion ist. Das bedeutet aber, dass das Bildbewusstsein nicht einfach als ein zweistelliger Akt verstanden werden kann, d.h. ein Wahrnehmungsakt, der mit einem Phantasieakt in Widerstreit gerät (obwohl Husserl eine solche Lösung im überwiegenden Teil seiner Manuskripte erwägt).<sup>23</sup> „Bildbewußtsein“, so der Schluss Husserls, „ist nicht einfach perzeptives Bewußtsein, das noch mit einem reproduktiven verwoben ist (nämlich einem Phantasiebewußtsein)“ (Hua23, 471). Das kann man sich insbesondere an dem Unterschied von materiellen Bildern – wie etwa einem Landschaftsphoto – und einer ästhetisch gesehenen Landschaft selbst klarmachen. Während man wohl beim Landschaftsphoto einen Widerstreit annehmen kann zwischen Wahrnehmung und Phantasieakt (der das Bildobjekt konstituiert), da der Rahmen das Bild vom „normalen“ Wahrnehmungsvollzug – etwa dem Zimmer, in dem das Bild sich befindet – abgrenzt, so kann man das nicht mehr annehmen in Fällen, in denen der gesamte Wahrnehmungskontext „fiktionalisiert“ wird.<sup>24</sup> Wenn wir eine „schöne“ Landschaft betrachten, dann stellt sich wohl etwas in ihr als Bild dar (nämlich sie selbst), aber in diesem Falle sind *alle* Momente mit in den Bildvollzug mit einbezogen. In diesem Falle ist das das Sujet (die Landschaft) „imaginert, aber perzeptiv imaginert“ (Hua23, 481). Im ersten Falle, dem normalen Bildvollzug, scheint es so zu sein, als hätten wir zwei Akte: die Wahrnehmung und die Phantasie: „Der Unterschied besteht nur darin, dass das ‚Phantasiebild‘ ein reproduktives, das gesehene Bild ein perzeptives ist“ (Hua23, 480). Das Problem ist aber,

<sup>23</sup> Vgl. Hua23, 489: „Aber die Dingerscheinung ist nicht in jeder Hinsicht normal. Sie ist im ‚Widerstreit‘ verflochten mit einer anderen, sie partiell verdrängenden Erscheinung: der Bildobjekterscheinung“; auch „der unsichtige Teil des zum Bild gehörigen Raums steht im Widerstreit mit Teilen des Erfahrungsräums, und von da aus erhält das Bild selbst seine Bestrittenheit und bei der ‚Standfestigkeit‘ des Erfahrenen sein Nichtigkeit“ (Hua23, 509)

<sup>24</sup> Vgl. zum Konflikt des Bildes mit der Umgebungswahrnehmung Carreno, Javier, „On the Temporality of Images according to Husserl“, in: *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy VIII*, 2008, S. 73-92, hier S. 78.

dass wir es nicht einfach mit einer Vergegenwärtigung zu tun haben, sondern mit einer nicht-setzenden Gegenwärtigung. Das Phantasiebild (das Bildobjekt) kann auch nicht als eine Erinnerung (setzend) verstanden werden, da das Bildobjekt in einem nicht-setzenden Bewusstsein bewusst ist. Beim Bild finden wir kein Wirklichkeitsbewusstsein (Hua23, 480).

Die Frage nach der Erinnerung ist eine durchaus interessante Frage. Da die Darstellung uns als eine „Reproduktion“ oder besser: als eine *Vergegenwärtigung* gegeben ist, könnte man sich fragen, ob die Darstellung als eine Art Erinnerung zu verstehen wäre. Die Farbe Grau etwa, die sich in Gerhard Richters monochromen „Grau-Bildern“ darstellt, so könnte man meinen, ist eine Vergegenwärtigung eines Graus. Sie *erinnert* mich an Grau. Das Bildobjekt, in Husserls Worten, ist „eine Beziehung auf ‚Entsprechendes‘“ (Hua23, 475). Das ist auch prinzipiell durchaus richtig, denn wir müssen zumindest ein minimales Identifikationsmoment annehmen.<sup>25</sup> Vor dem monochromen Grau-Bild Richters etwa werden wir ausrufen „*Dies* ist Grau selbst!“ Der Unterschied in diesem Fall ist aber, dass wir davon ausgehen müssen, dass das Grau, das sich im Bilde und als Bild darstellt, nicht als *wirklich* gesetzt ist. Es wird nicht als etwas Leibhaftiges gesetzt, sondern „das Bildobjekt ist als nichtig charakterisiert“ (Hua23, 444). Daher muss es sich beim Bildbewusstsein um eine nicht-setzende (nicht-glaubende) Gegenwärtigung handeln. Diesen Sachverhalt nennt Husserl schließlich „eikonische Phantasie“ (Hua23, 383) oder auch „perzeptives Fiktum“ (Hua23, 383). Es bleibt aber, so Husserl immer wieder, ein Rest, ein Widerstreit, „eine Spannung, ein Sich-ausschliessen“ (Hua23, 454) zwischen Fiktion und Perzeption. Es ist die Rede von „Bekräftigung“, „Hemmung“, und „Widerspannungen“, „Überschiebungen“ und „Verdeckung“ (Hua23, 533). Am Ende jedoch, so meine ich, ist Husserl noch einen Schritt weiter gegangen.<sup>26</sup>

Das wird deutlicher – Husserl führt dieses Beispiel immer wieder an –, wenn man an Theatervorstellungen als eine besondere Form der „Mischun-

<sup>25</sup> Hier können wir wieder einen Zusammenhang mit der Hermeneutik entdecken. Vgl. etwa Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, in: ders., *Gesammelte Werke I*, Gütersloh 1990, 142-149.

<sup>26</sup> Carreno scheint mir in seiner Analyse nicht zu beachten, dass Husserls Position in den späteren Manuskripten nicht eindeutig ist. Der Autor behauptet z.B., „to see something in an image is not a way of perceiving at all“ (Carreno, „On the Temporality of Images“, a.a.O., S. 76). Diese Annahme scheint mir im großen und ganzen betrachtet richtig zu sein, denn bei Beibehaltung des Unterschiedes von Bildung und Bildobjekt ist es in der Tat unmöglich, die Bildauffassung als eine Wahrnehmung auszulegen. Carreno unterdrückt aber die internen Brüche, die sich in Husserls Überlegungen finden. Es scheint mir, wie ich hier darzulegen versuche, dass Husserl seine Bildtheorie am Ende *entgrenzt* und nur so den ontologischen Rahmen seiner frühen Manuskripte verlässt. Meine eigene Position ist daher näher an derjenigen von Waldenfels. Nur, wenn die Bildauffassung als eine grundlegende Form von Weltkonstitution aufgewiesen werden kann, kann es gelingen, das Ästhetische nicht nur als eine spezielle Erfahrung zu verstehen, sondern es darüber hinaus als Teil einer Vernunfttheorie zu entwerfen. Husserls Gedanken zur entgrenzten Bildkonstitution kommen Kants Theorie in der Dritten Kritik hier recht nahe.

gen“ (Hua23, 509) von Wahrnehmung und Phantasie denkt. Das Fiktum „durchdringt“ sich hier mit der Wahrnehmung in einer so harmonischen Weise, dass es alle Dinge mit in sich hineinzieht und sie Teil eines Gesamtbildes macht. Im Theater nämlich wird alles zur „Staffage“, zum Spiel und zum ästhetischen Schein. Robert Sokolowski hat in diesem Zusammenhang unterstrichen, dass wir es bei einer Theatervorführung nicht mit „Verstellung“ zu tun haben, sondern es sich um eine vollgültige Bildauffassung handelt.

„In mimicry and in acting, a human being serves as the vehicle which is taken as an image: the spectators take his actions as depictions, and he also takes himself as depicting. No matter how profoundly he can become lost in his role, the actor shares with the spectators the interpretation of what he is doing as portrayal, not as a solid, real action“<sup>27</sup>

Das Bildbewusstsein ist aber nicht ausschließlich, wie Sokolowski hier annimmt, auf den Darsteller beschränkt, denn in der Theatervorstellung „fiktionalisiert“ sich *vor unseren Augen* die gesamte Szene, die auch alle Gegenstände auf der Bühne – das Bühnenbild (sic!) – und alle räumlichen Interaktionen zwischen den Darstellern beinhaltet.<sup>28</sup> Nun finden wir hier aber noch etwas Denkwürdiges vor. Im Theater nämlich ist es nicht der Fall, dass wir *erst* eine Wahrnehmung hätten, die *dann* mit einer Phantasievorstellung in Konflikt geriete, sondern es scheint genau umgekehrt zu sein: *Wir phantasieren die aktuelle Wahrnehmung in die Phantasie hinein* (Hua23, 453).<sup>29</sup> Die Wahrnehmung – und das ist der entscheidende Gedanke Husserls, der ihn von seiner früheren Theorie wegführt –, wird *Teil der umfassenden Phantasieauffassung*. Dies ist auch der Fall in der oben genannten Landschaftsbetrachtung, denn in dieser wird alles – Bäume, Wege, Horizont, Felder, Himmel und Erde – zur „Staffage“ (Hua23, 513).<sup>30</sup> Die Wahrnehmung der Landschaft wird in ihr Bild umgewandelt, da die Wahrnehmung selbst in die Phantasie hinein genommen wird. Nur so kann Husserl behaupten, dass es sich bei der umfassenden Bildauffassung um eine nicht-setzende Gegenwärtigung handelt.

<sup>27</sup> Sokolowski, Robert, „Picturing“, in: *The Review of Metaphysics*, 31/1, 1977, S. 3-28, hier S. 15.

<sup>28</sup> Auch das Theater Brechts bleibt letztlich davon noch abhängig, denn eine Entfremdung kann nur eintreten, wenn zuvor eine mimetische Position zumindest angenommen worden ist.

<sup>29</sup> Husserl spricht aber immer noch von einem „Abilden“ in diesen Manuskripten, was so kaum haltbar zu sein scheint, da die Abbildtheorie auf das Niveau der früheren Reflexionen zurückzufallen droht. Theater ist kein Abbild, sondern, wie er selbst sagt, die „Erzeugung eines Bildes“ (Hua23, 515), etwa das des Charakters von Hamlet im Theaterstück gleichen Namens.

<sup>30</sup> Aber nicht nur das: „Dieses ‚Bild‘ ist ein *idealer* Gegenstand (nicht etwa ein Reales in der Zeit Dauerndes), der Berg bietet dieses Bild dauernd, aber es selbst ist kein Dauerndes.“ (Hua23, 538). Vgl. dazu Carreno, „The Temporality of Images“, a.a.O., S. 87-92.

### Im Bild leben

Damit entgrenzt Husserl schließlich den Begriff des Bildes, denn ich kann grundsätzlich alles *zum Bilde machen*, indem ich von der „theoretischen Einstellung“ in eine ästhetische Einstellung wechsle und die Welt in ein *als-ob* umwandle. „Ich kann die Wirklichkeit betrachten, als ob sie ein ‚Bild‘ wäre.“ (Hua23, 591). Wir können z.B. einen Unfall, den wir von unserem Fenster aus beobachten, als ein „Spiel“ betrachten und uns über all die Geschehnisse amüsieren. Wir verwandeln dabei die Situation in eine *Szene* und verwandeln die Situation als etwas, das sich rein für unsere Beobachtung darstellt, in der diese Darstellung nicht als wirklich gesetzt wird. Die Personen werden zur „Staffage“ in einer *phantasierten Wahrnehmung*: Ein Unfall stellt *sich* dar. Diese radikale Idee Husserls wird von den meisten Kommentaren übersehen. Es ist nämlich nicht der Fall, dass wir die Unfallsituation phantasieren (sie spielt sich ja direkt vor unseren Augen ab), sondern wir konstituieren die Wahrnehmungssituation *als ob* sie nicht wirklich ist, d.h. wir haben es hier mit einer nicht-setzenden Gegenwärtigung zu tun. In Worten ausgedrückt, die wir oben schon benutzt hatten: *Wir phantasieren eine aktuelle Wahrnehmung in die Phantasie hinein*.

An den zum Schluss diskutierten Beispielen können wir sehen, dass Husserl schließlich dazu kommt, das Bildbewusstsein (konsequenterweise) als eine universale Form von Intentionalität zu bestimmen, die nicht mehr von ontologischen Vorgegebenheiten abhängig ist. Die Orientierung an einer ontologischen Dreiteilung wird mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt und durch eine universale Konstitutionsleistung ersetzt. Diese universale Konstitutionsleistung – auf einer Ebene mit Erinnerung, Phantasie, und Wahrnehmung – ist selbst ein Typ von Intentionalität und liegt damit auch außerhalb von jeglicher Kausalitätsrelation von Objekt und Subjekt. Es ist nämlich nicht der Fall, dass meine fiktive Wahrnehmung des Unfalls hervorgerufen wird, weil dieser ein Bild *ist*. Das Beispiel des Unfalls ist ein klarer Fall für die Annahme, dass keine kausale Relation vorliegt. Während wir noch bei einem Bild in der Galerie von der Annahme ausgehen könnten, dass die Bildauffassung sich konstituiert, *weil* das Ding vor unseren Augen ein Bild *ist*, ist dies nicht der Fall in der Unfallsituation (und auch nicht im Theater, da hier das Bild erst *aufgebaut* werden muss). Der Unfall *ist* kein Bild, bevor ich ihn nicht als einen solchen aufgefasst habe.

Bildbewusstsein wird von Husserl am Ende nahezu mit der ästhetischen Einstellung gleichgestellt:<sup>31</sup> „In gewisser Weise kann ich jedes Ding als ‚Bild‘ sehen. Ich inhibiere allen wirklichen Glauben, ich bin interesselos für die Wirklichkeit und nehme es als Bild, als ‚Berg‘, und zwar in der

---

<sup>31</sup> An dieser Stelle von Husserls Überlegungen lassen sich Schnittpunkte mit Kants Analyse des ästhetischen Urteils finden, da nach Kant ja die ästhetische Beziehung auf einem *interesselosen* Wohlgefallen beruht, das die Existenz des Gegenstandes außer Acht lässt.

Erscheinungsweise, als so wert“ (Hua23, 593). Daher müssen wir zu dem Schluss kommen, dass ästhetisch eingestellt sein *nicht* bedeutet, sich nur auf die Erscheinung von etwas zu richten (wie Husserl in vielen Manuskripten annimmt), sondern alles bleibt wie es ist und wird nur in seiner Setzungsfunktion außer Kraft gesetzt.<sup>32</sup> Es ist daher auch zweifelhaft, ob Husserls eigener Versuch, Kunst zu bestimmen, überzeugen kann. Er meint, dass Kunst „das Reich gestalteter Phantasie“ (Hua23, 514) sei. Nach allem, was wir bisher gesagt haben, muss dieser Satz revidiert werden, denn es scheint vielmehr der Fall zu sein, dass Kunst das Reich *gestalteter Wahrnehmung* ist.

---

<sup>32</sup> Etwas Ähnliches geschieht auch beim Lesen. Beim Lesen einer Geschichte wird alles transformiert in eine einheitliche Welt, in der alle Urteile, Stellungnahmen, Gefühle usw. „quasi-Urteile“, „quasi-Stellungnahmen“ usw. werden. Der „Fingierende lebt in der Fiktion“ (Hua23, 521). Es ist daher nicht, wie man annehmen könnte, dass wir uns beim Lesen in einem „Glauben-Machen“ befinden, sondern es ist gerade der Fall, dass unser Glaube *außer Kraft* gesetzt wird.