

Christian Ferencz-Flatz
Sehen als-ob

AD FONTES

STUDIEN ZUR FRÜHEN PHÄNOMENOLOGIE

5

Herausgegeben von

Joachim Feldes · Stephan Fritz · Hans Rainer Sepp

in Verbindung mit

Angela Ales Bello · Kimberley Baltzer-Jaray · Jean-François Lavigne

Wissenschaftlicher Beirat

Oliver Agard (Paris)
Francesco Alfieri (Roma)
Beate Beckmann-Zöller (München)
Jason Bell (Sackville)
Antonio Calcagno (London / Canada)
Georgy Chernavin (St. Petersburg)
Guido Cusinato (Verona)
Christian Dupont (Virginia Beach)
Urbano Ferrer Santos (Murcia)
Patrick Flack (Berlin)
Michael Gabel (Erfurt)
Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz
(Heiligenkreuz)
Susan Gottlöber (Maynooth)
Dietrich Gottstein (München)
Wolfhart Henckmann (München)
Seongha Hong (Jeollabukdo)
Hynek Janoušek (Praha)

Karen Joisten (Kassel)
Marcus Knaup (Hagen)
Mette Lebech (Maynooth)
Jerzy Machnaczk (Wrocław)
Verena Mayer (München)
Jeff Mitscherling (Guelph)
Liangkang Ni (Guangzhou)
Karel Novotný (Praha)
Rodney Parker (London / Canada)
Anna Maria Pezzella (Roma)
Ignacio Quepons (Morelia)
Javier San Martín (Madrid)
Toru Tani (Kyoto)
Thomas Vongehr (Leuven)
Daniel von Wachter (Liechtenstein)
Roberto Walton (Buenos Aires)
Wei Zhang (Guangzhou)
Nicola Zippel (Roma)

Die Reihe *Ad Fontes* wird am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie, Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Christian Ferencz-Flatz

Sehen als-ob

Husserls Bildlehre
zwischen Ästhetik und Pragmatik

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
<http://portal.dnb.de>

Der Einbandgestaltung der Reihe AD FONTES
liegt ein Entwurf von Marion Merzbacher zugrunde.

Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2016

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 978-3-95948-163-2

Dem Andenken meines Vaters

Inhalt

Vorbemerkung	8
Die Neutralität der Bilder und Husserls Ästhetik	10
Gibt es perzeptive Phantasie? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität in Husserls Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung	34
Filmbewusstsein und Zuschauer im Bild Ein Husserlscher Ansatz zum Kinematographen	58
Bild und Ding Heideggers Auslegung der Husserlschen Bildlehre	83
Einfühlung in Artefakte Ein Husserlscher Ansatz zur nichtfigurativen Kunst	103
Was will ein reflexives Kino? Husserl, Haneke und Ujicá	121
Literaturverzeichnis	140
Quellennachweise	144

Vorbemerkung

Der vorliegende Band umfasst sechs Abhandlungen zu Husserls Theorie der Bildbetrachtung, die zwischen 2009 und 2012 verfasst und veröffentlicht wurden. Den ursprünglichen Anlass zur Beschäftigung mit diesem Thema erhielt der Verfasser zunächst im Rahmen eines Forschungsprojekts am *New Europe College. Institute for Advanced Studies* in Bukarest, das sich einer phänomenologischen Analyse der kinematographischen Erfahrung widmete. Das Kino ist dann auch in der Tat einer der roten Fäden, die die vorliegenden Abhandlungen mehr oder weniger explizit miteinander verbinden. Darüber hinaus bezeugen diese Abhandlungen, in denen sich die Forschungen von vier Jahren niederschlagen, allerdings auch eine gewisse Entwicklung, indem sie sich nicht bloß des komplexen Phänomens des Bildbewusstseins aus unterschiedlichen Perspektiven annehmen und sich so gegenseitig vervollständigen, sondern damit kommen zugleich auch etliche Berichtigungen oder Perspektivenverschiebungen ins Spiel. So versucht der erste Aufsatz, *Die Neutralität der Bilder und Husserls Ästhetik* – der sich der Absicht widmet, Husserls Bildtheorie vom Bereich der ästhetischen Fragestellungen abzulösen, aus deren Sicht sie gewöhnlich besprochen wird –, zugleich auch eine erste Analyse der perzeptiven „Neutralität“ der Bilder zu liefern, die dann im zweiten Aufsatz, zu Husserls Konzeption der „perzeptiven Phantasie“, vertieft und verdeutlicht wird. Der vierte Aufsatz, *Bild und Ding*, unternimmt einen ersten Versuch, diese Auffassung aus Sicht der Heideggerischen Unterscheidung der theoretisch-perzeptiven Naturdinge und der praktisch geprägten Umweltdinge zu problematisieren, indem er somit tentativ auch eine pragmatische (im Unterschied zur rein ästhetischen oder wahrnehmungstheoretischen) Interpretation des Bildes vornimmt, die dann in der vorletzten Abhandlung, zur „Einführung in Artefakte“, eingehender ausgearbeitet wird. Und wenn dieser letztere Text zunächst auch eine bündige Anwendung auf den Fall des Kinos vornimmt, so wird eben dieser Ansatz in der letzten Abhandlung des Bandes, aus Sicht des sogenannten „reflexiven

Kinos“ ausdrücklich hinterfragt. Somit möchte das Buch nicht so sehr eine vollständige Darstellung der Husserlschen Bildtheorie liefern, als eher, im Ausgang von einer rein wahrnehmungstheoretischen Auffassung des Bildbetrachtung bei Husserl, den Werdegang eines pragmatischen Ansatzes zum Bildproblem skizzieren, der sowohl eine nähere Fühlung mit den konkreten Praktiken und Kontexten der gegenwärtigen Bildrezeption als auch eine fruchtbare Auseinandersetzung der phänomenologischen Betrachtungsweise mit anderen einschlägigen kulturtheoretischen und kulturkritischen Ansätzen verspricht.

Die Neutralität der Bilder und Husserls Ästhetik

Husserls berühmter Brief an Hugo von Hofmansthal, in dem das phänomenologische Schauen mit dem „ästhetischen Schauen in ‚reiner‘ Kunst“¹ verglichen wird, sowie auch bestimmte Zweideutigkeiten in Husserls eigener Behandlung der Fragen der Bildlichkeit haben die meisten seiner Interpreten dazu bewegt, das Problem des Bildbewusstseins und die Natur seiner Neutralität mehr oder weniger direkt im Zeichen der „ästhetischen Einstellung“ zu betrachten.² Unsere Absicht im vorliegenden Beitrag ist es im Gegenteil, eine grundsätzliche Trennung dieser beiden Problembereiche zu befürworten, aber zugleich auch etliche Punkte in Husserls eigener Theorie aufzuzeigen, die diese Zusammenstellung motivierten.

Da Husserls vorhin erwähnte Gegenüberstellung vornehmlich auf der Bemerkung gründet, die Phänomenologie und die ästhetische Betrachtung hätten als solche ein bestimmtes Desinteresse gegenüber dem empirischen Dasein ihrer Gegenstände gemeinsam, werden wir im Folgenden zwei unterschiedliche Modi der „Reduktion“ behandeln, die sich gewöhnlicherweise in der „ästhetischen Erfahrung“ kreuzen, obzwar eine davon eben nicht allein auf dem Bereich des Ästhetischen beschränkt ist. *Zum einen* bespricht nämlich Husserl unter dem Titel der „bildlichen Neutralität“ die Tatsache, dass sich Bilder überhaupt durch eine gewisse „Irrealität“ kennzeichnen. Es ist

¹ E. Husserl, Briefwechsel, VII, Kluwer, Den Haag, 1994, S. 135.

² In der Tat gehen, mit wenigen Ausnahmen, in den meisten Aufsätzen zu Husserls Bildtheorie diese beiden Probleme mehr oder weniger deutlich ineinander über. Vgl. z. B. H. R. Sepp, „Bild und Sorge. Fritz Kaufmanns ‚phänomengeschichtliche‘ Analyse des ästhetischen Bildbewusstseins“, in *Phänomenologische Forschungen*, 30 (1996), S. 235–254; F. Dastur, „Husserl et la neutralité de l’art“, in *Part de l’oeil*, 7 (1991), S. 19–29; P. Rodrigo, „Le statut phénoménologique de l’image chez Husserl“, in A. Schnell (Hrsg.), *L’image*, Vrin, Paris, 2007, S. 115–134; D. Lories, „Remarques sur l’intentionnalité esthétique: Husserl ou Kant?“, in P. Rodrigo und J.-Cl. Gens (Hrsg.), *Esthétique et herméneutique: La fin des grands recits?*, Ed. Univ. de Dijon, Dijon, 2004, S. 99–115.

dabei bedeutend zu bemerken, dass der Begriff des „Bildes“ in Husserls weitem Verständnis nicht nur ästhetische Gegenstände wie Gemälde oder Plastiken, sondern auch Theater- oder Filmaufführungen sowie auch einfache Schnappschüsse umfasst, die keineswegs in einer ästhetischen Einstellung aufgefasst werden. Bildliche Neutralität ist also keineswegs ein exklusives Kennzeichen des Ästhetischen, insofern als sie vielmehr das Bild rein als Gegenstand einer bestimmten bewusstseinsmäßigen Auffassungsweise betrifft, die ihrerseits ästhetisch motiviert sein kann oder auch nicht. *Zum anderen* beschreibt Husserl aber in diesem Zusammenhang auch eine ausschließlich ästhetische Form von „Neutralität“, die als solche in der Eigenart der ästhetischen Einstellung gründet und eine gewisse Hintanstellung der Realität des ästhetisch bewunderten Gegenstandes impliziert. Wir sind laut Husserl an der Realität des ästhetischen Gegenstandes in der ästhetischen Betrachtung grundsätzlich nicht interessiert, obgleich dieser Gegenstand unter Umständen auch ein realer Gegenstand und nicht bloß ein Fiktum sein kann. Demnach gibt es also zwei grundsätzlich verschiedene Probleme, die hier in Betracht kommen: 1. Die Frage der Neutralität des Bildbewusstseins und 2. die Gleichgültigkeit der ästhetischen Einstellung gegenüber der Realität ihrer Gegenstände.

A. Neutralität und Bildbewußtsein

1. Neutralität als Modifikation

Neutralität wird von Husserl auch als „Neutralitätsmodifikation“ angesprochen. Da aber das Bildbewusstsein öfters als Musterbeispiel eines neutralisierten Bewusstseins angeführt wird, so gilt es zunächst, die Tatsache zu erläutern, dass die Bildbetrachtung an sich eben eine *Modifikation* in der präzisen Bedeutung, die diesem Terminus bei Husserl zukommt, darstellt. Der Begriff wird in Husserls *Ideen* noch vor jeder eingehenden Definition gebraucht. So werden da die Erinnerung und die Phantasie als „Modifikationen“ der Wahrnehmung betrachtet³, die „potentiellen Gegenstände“ werden als Modifikationen „aktueller Bewußtseinsgegenstände“ angesprochen, die

³ E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Nijhoff, Den Haag, 1976 (im Folgenden als Hua III/1 angeführt), S. 234.

Seinsmodalitäten (Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit usw.) gelten als Modifikationen der Gewissheit⁴; die Negation wird als eine modifizierte Position bezeichnet usw. In all diesen Fällen soll nun der Terminus „Modifikation“ nicht bloß die Tatsache angeben, dass die modifizierten Erlebnisse als Produkt einer bestimmten Umwandlung aus ursprünglich unmodifizierten Erlebnissen entstanden sind. Vielmehr besteht Husserl ausdrücklich darauf, dass der Begriff der Modifikation keineswegs in einer genetischen Bedeutung verstanden werden soll. Er betrifft somit nicht sosehr die Herkunft bestimmter Erlebnisse und ihrer Gegenstände aus anderen Erlebnissen, bzw. Gegenständen, als vielmehr zwei weitere Aspekte, die beide auf einer „rein phänomenologischen“ Ebene verstanden werden müssen.⁵

In seiner primären Bedeutung bezeichnet der Begriff der Modifikation bei Husserl die wesentliche Charakteristik bestimmter Noesen und Noemata, auf unmodifizierte Noesen und Noemata *zurückzuweisen*. So weist etwa die Negation zurück auf eine Position, die dadurch negiert wird, indem sie sich rein deskriptiv als modifizierte Position darstellt. *In seiner sekundären Bedeutung* betrifft der Begriff indessen unser *subjektives Vermögen*, Noesen und Noemata mittels gewisser Operationen zu verwandeln. So kann etwa jedes affirmative Urteil von uns willkürlich negiert werden, indem es zum Gegenstand einer operationellen Modifikation wird. Aber offensichtlich kommen nicht alle Modifikationen in der ersten Bedeutung des Terminus infolge von Modifikationen in der zweiten Bedeutung des Terminus zustande, da beispielsweise eine Phantasie nicht die direkte Modifikation einer vorangehenden Wahrnehmung zu sein braucht, um tatsächlich eine Modifikation zu sein. Darüber hinaus ist es allerdings sicher, dass die operationelle Seite der Modifikation (im Gegensatz zur rein deskriptiven Bedeutung des Terminus) dennoch – obzwar sie zweifellos gewisse Grenzen aufweist, da es nicht in unserer Kraft liegt z. B. schlichtweg Unglauben in Glauben zu modifizieren usw.⁶ – eine grundsätzliche Rolle im Rahmen der phänomenologischen Praxis spielt. Es genügt dabei die Tatsache zu bedenken, dass schon das gesamte Verfahren der „phänomenologischen Reduktion“ eben auf einer Modifikation dieser Art beruht.

Da nun aber modifizierte Noesen und Noemata wesentlich auf originäre Noesen und Noemata zurückweisen, obzwar sie nicht unbedingt in gene-

⁴ Hua III/1, S. 240.

⁵ Hua III/1, S. 245.

⁶ Ebenda.

tischer Hinsicht aus diesen Noesen entsprungen sind, kennzeichnet sich jedes modifizierte Erlebnis grundsätzlich durch ein „Ineinander der Intentionalitäten“⁷, indem es vielfache mögliche Blickstellungen, d. h. vielfache Sichtweisen und vielfache Modi der Sichtigkeit von intentionalen Gegenständen zulässt. Eben darauf beruht zunächst auch die grundsätzliche Komplexität des Bildbewusstseins als Modifikation: „[D]as ‚Bild‘ [gibt sich] in sich, gemäß seinem Sinne als Bild, [...] als Modifikation von etwas [...], was ohne diese Modifikation eben als leibhaftes oder vergegenwärtigtes Selbst dastände“.⁸

2. Neutralität und Phantasie

All die vorhin besprochenen Modifikationen gelten als produktive Abwandlungen eines bestimmten unmodifizierten Aktes, von dem sie sich sowohl durch ihr Noema wie auch durch ihre Noese unterscheiden. Im Gegensatz dazu ist die sogenannte Neutralitätsmodifikation laut Husserl vielmehr das Gegenteil einer produktiven Bewusstseinsabwandlung, da ihre Leistung gerade darin besteht, dass sie jede eigentliche Produktion „einklammert“ oder „ausschaltet“. Ein neutralisierter Bewusstseinsakt unterscheidet sich demnach von der unmodifizierten Form jenes Aktes dadurch, dass er nun nicht mehr „eigentlich“ sonder nur „gleichsam“ vollzogen wird. Da uns diese sonderbare Modifikation aber nicht wie die Negation oder die Erinnerung in einer traditionellen Gestalt vertraut ist, so besteht offensichtlich die Gefahr, sie zu missdeuten. Eben deshalb gilt es für Husserl von Hause aus, sie grundsätzlich durch Abgrenzung von anderen ähnlichen Bewusstseinsmodi zu bestimmen.

Aus dieser Sicht stellt Husserl die Neutralitätsmodifikation in seinen *Ideen* zunächst der Negation, der Vermutung und den gewöhnlichen Seinsmodalitäten (Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit usw.) entgegen. Darauf soll hier nicht näher eingegangen werden, da diese Unterscheidungen im gegebenen Zusammenhang nicht besonders relevant sind. Dies trifft indessen im Falle des Unterschiedes zwischen der Phantasie und der Neutralität nicht zu. Diese Unterscheidung ist hier besonders bedeutend, zum einen weil sie gerade auf das Problem des Bildbewusstseins bezogen ist, zum anderen aber weil Husserl selbst sie in seinen Schriften eher schwankend behandelt. Der

⁷ Hua III/1, S. 244.

⁸ Hua III/1, S. 234.

Grundtenor seiner Versuche, diese beiden Bewusstseinsformen zu unterscheiden, betrifft die Tatsache, dass die Neutralität zwar eine gewisse Verwandtschaft mit der Phantasie aufzeigt, dabei aber dennoch als ein unterschiedliches Phänomen anzusehen ist, das auch Bewusstseinsakte umfasst, die keineswegs als Phantasien bezeichnet werden können. Husserls Hauptbeispiel dafür ist beständig gerade das Bildbewusstsein. Somit weichen Husserls verschiedene Beschreibungen der Neutralität, die nun kurz besprochen werden sollen, gerade hinsichtlich ihrer Bestimmung der Phantasie sowie auch ihrer Auffassung des Bildbewusstseins, von einander ab.

a. *Qualitative Modifikation und Einbildung in den Logischen Untersuchungen* (1900/1901). Zur Zeit der *Logischen Untersuchungen* hatte Husserl den Begriff der „Neutralitätsmodifikation“ noch nicht geprägt, sondern er sprach vielmehr von *qualitativen Modifikationen*, während die Phantasie ihrerseits noch nicht mit diesem Terminus, sondern mit dem zweideutigen Ausdruck „Einbildung“ bezeichnet wurde.⁹ Somit wird die Unterscheidung zwischen den beiden im Paragraphen 40 der fünften *Logischen Untersuchung* unter dem Titel „Qualitative und imaginative Modifikation“ durchgeführt. Der bedeutendste Grund, den Husserl hier zur Unterscheidung der beiden Modifikationen angibt, lautet wie folgt: „[wir können] keineswegs sagen [...] *alle nichtsetzenden Akte seien imaginierende, alle setzenden nicht-imaginierende*“¹⁰. Demnach gibt es beispielsweise zum einen auch Urteile, die wir nicht eigentlich vollziehen, sondern nur in Erwägung nehmen oder „uns denken“, wobei wir diese Urteile zwar als nichtsetzende Akte, keineswegs aber als „imaginative“ Akte im anschaulichen Sinn, den Husserl hier der Einbildung zuspricht, bezeichnen können. Zum anderen kann uns aber auch ein

⁹ In Husserls Schriften ist eigentlich keine ausdrückliche Unterscheidung zwischen *Einbildung* und *Phantasie* zu finden. Immerhin kann aber ein deutlicher Unterschied im Gebrauch dieser beiden Termini bei ihm aufgezeigt werden. So ist die Zusammenstellung von Bildbewusstsein und Phantasie unter dem Titel „Einbildung“ bloß für Husserls Position zur Zeit der *Logischen Untersuchungen* charakteristisch und gerade deshalb ist die Bezugnahme auf diesen Terminus zur Erläuterung der späteren Überlegungen Husserls durchaus problematisch. Vgl. dazu etwa M. Saraiva, *L'imagination selon Husserl*, Nijhoff, Den Haag, 1970 oder J. Sallis, „Spacing Imagination. Husserl and the Phenomenology of Imagination“, in P. van Tongeren, P. Sars, Ch. Bremmers, K. Boey (Hrsg.), *Eros and Eris*, Kluwer, Den Haag, 1992, S. 201–215.

¹⁰ E. Husserl, *Logische Untersuchungen. Zweiter Band: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. Erster Teil*, Nijhoff, Den Haag, 1984 (im Folgenden als Hua XIX/1 angeführt), S. 511.

anschaulicher Gegenstand der Einbildung etwa im Falle einer Fotografie durchaus im Modus einer Setzung gegeben sein. So kann Husserls Stellungnahme in den *Logischen Untersuchungen* auf folgende drei Punkte festgelegt werden: 1. die Phantasie wird hier grundsätzlich als Einbildung aufgefasst, wobei Letztere einen Modus der sinnlichen Anschauung bezeichnet, der unter anderem auch die Erfahrung reeller Bilder umfasst; 2. der Unterschied zwischen Phantasie und Neutralität liegt in der Tatsache, dass der Umfang dieser beiden Begriffe nicht übereinstimmt, wobei als Hauptbeispiele dafür das nur erdachte Urteil und die Erfahrung reeller Bilder gelten; 3. die Erfahrung reeller Bilder wird somit als ein imaginativer setzender Akt beschrieben und d. h. gerade als Beispiel einer Einbildung, die nicht neutralisiert ist.

b. Neutralität und Phantasie in den *Ideen I* (1913). Diese drei Punkte erfahren schon zur Zeit der *Ideen* einen grundsätzlichen Wandel bei Husserl. In seiner Behandlung der besprochenen Unterscheidung geht Husserl hier nämlich von Anbeginn von einer Aufzählung der Gründe aus, die uns dazu verleiten könnten, Phantasie und Neutralitätsmodifikation miteinander zu verwechseln: Zum einen ist nämlich die Phantasie ihrerseits eben schon eine Form der Neutralitätsmodifikation; zum anderen ist sie selbst gleich der Neutralität universell, insofern sie eine Modifikation bezeichnet, der alle Erlebnisse überhaupt unterstellt werden können; schließlich spielt sie ihrerseits eine wesentliche Rolle bei allen Akte des „Sich-bloß-Denkens“ und d. h. eben bei allen Neutralitätsmodifikationen.

Es ist dabei ohnehin deutlich, dass Husserls Ziel hier weiterhin das gleiche bleibt wie zur Zeit der *Logischen Untersuchungen*, nämlich zu zeigen, dass nicht jede Neutralitätsmodifikation schon als solche mit einer Phantasie gleichgesetzt werden kann, doch seine Argumentation für diese These betrifft nun nicht mehr nur den intuitiven und sinnlichen Charakter der Phantasie, sondern vielmehr die Tatsache, dass die Phantasie als Neutralitätsmodifikation nur ein Spezialfall der Neutralitätsmodifikation, genauer: die Neutralisierung einer besonderen Form von Setzung unter anderen bezeichnet. Diese besondere Art von Setzung, als deren Neutralitätsmodifikation die Phantasie in Husserls Sicht gilt, ist die reproduktive Setzung, d. h. die Erinnerung im weitesten Sinn. Demnach ist die Phantasie laut Husserl zwar an sich eine universelle Modifikation, der jede Gattung von Erlebnissen überhaupt unterzogen werden kann, doch sie ist dessen ungeachtet dennoch nur die Neutralitätsmodifikation einer bestimmten Art von erfahrungsmäßigen Setzung, nämlich der reproduktiven Setzung der Erinnerung. Die scheinbare Paradoxie dieser Argumentation ist der Tatsache geschuldet, dass

die Phantasie hier von Hause aus als Resultat zweier aufeinanderbezogener Modifikationen angesehen wird. Jedes aktuelle Erlebnis erlaubt nämlich in Husserls Sicht zunächst eine reproduktive Modifikation. So können wir uns etwa gleichermaßen an eine Wahrnehmung, ein Urteil, eine Phantasie oder sogar an eine Erinnerung erinnern (indem wir uns nämlich dessen erinnern, dass wir uns schon daran erinnert haben) und diese Erinnerung an ein vorangehendes Erlebnis ist nichts anderes als die „reproduktive“ Modifikation des ursprünglichen Erlebnisses im vorhin angeführten, deskriptiven Sinn des Terminus. Die Erinnerung selbst ist indessen nur die setzungsmäßige, d. h. im Sinne der Neutralisierung; die unmodifizierte Form eines Aktes, der freilich auch eine neutralisierte Version zulässt. Wenn die Erinnerung nämlich als reproduktives Erlebnis ihren Gegenstand samt dem ursprünglichen Erlebnis als real vermeint, so stellt die neutralisierte Form der Reproduktion vielmehr die Quasi-Erinnerung jenes Erlebnisses dar, d. h. seine bloße „Vorstellung“ ohne jeden Anspruch auf Realität, und eben diese bloße Vorstellung eines Erlebnisses bezeichnet Husserl hier als Phantasie. Man kann gegenüber dieser Definition freilich seine Bedenken haben, da die Erinnerung als *Wieder*-erinnerung stets auch einen zeitlichen Abstand zu ihrem Gegenstand impliziert, der im Falle der Phantasie nicht zu bestehen braucht. Dies zeigt aber einen grundsätzlichen Unterschied im Bestand der beiden Erlebnisse (Phantasie und Erinnerung) an, die Husserl hier schlichtweg als neutralisierte und setzungsmäßige Variante desselben Aktes ausgeben möchte. Wie dem aber auch sei, diese Bestimmung leitet Husserl in weiterer Folge dazu, den nötigen Beleg für eine strenge Unterscheidung von Phantasie und Neutralitätsmodifikation im Bereich der nicht-reproduktiven oder impressionellen Setzungen zu suchen, und eben da wird wiederum das Bildbewusstsein ins Spiel gebracht, das Husserl nun als eine neutralisierte Wahrnehmung, d. h. als eine modifizierte impressionale und nicht reproduktive Setzung darlegt.

Somit kann Husserls neue Position hier wiederum in drei Punkten festgehalten werden: 1. Die Phantasie wird als Neutralitätsmodifikation der reproduktiven Setzung bestimmt; 2. der Unterschied zwischen Neutralität und Phantasie beruht aus dieser Sicht auf der Tatsache, dass die Phantasie nur eine Sonderform der Neutralität darstellt; und 3. das Bildbewusstsein wird demnach als eine impressionale Neutralitätsmodifikation definiert, die somit der reproduktiven Phantasie entgegengesetzt ist. Damit behauptet Husserl nun offensichtlich das schlichte Gegenteil seiner früheren Position.

c. Neutralität oder „Phantasie im weitesten Sinn“ in der Aufzeichnung *Phantasie und Neutralität* (1920/1924). In Husserls kurzer Aufzeichnung aus den zwanziger Jahren, Phantasie-Neutralität,¹¹ erreichen die vorhin erwähnten Schwankungen ihren Höhepunkt. Zum einen behauptet Husserl nämlich, seine wiederholten Versuche, zwischen Phantasie und Neutralitätsmodifikation einen scharfen Unterschied aufzustellen, seien von nichts Weiterem motiviert als von der Doppeldeutigkeit des gewöhnlichen Begriffs der Phantasie. Dieser Terminus schwankt nämlich laut Husserl zwischen zwei Bedeutungen: Gemäß der einen Bedeutung bezeichnet das Wort überhaupt alle *reproduktiven* Erlebnisse als solche (wobei sich in diesem Fall auch die Erinnerung im Bereich der Phantasie abspielt); gemäß der zweiten Bedeutung benennt das Wort vielmehr eine gewisse *setzungslose* Vollzugsweise von Erlebnissen überhaupt (wobei die Erinnerung in diesem Fall nicht zum Bereich der Phantasie gehört, dafür aber das Bildbewusstsein). Aus dieser Sicht scheint nun aber die gesamte Unterscheidung auf einem einfachen Wortstreit zu beruhen, während Husserl selbst demgemäß nun auch in der Tat den Begriff der „Phantasie im weitesten Sinn“ öfters als Synonym der Neutralität gebraucht.

Zum anderen aber berührt Husserl nun, indem er sich weiterhin vornehmlich auf den „gewöhnlichen Sinn“ der Phantasie bezieht, auch eine ganz andere Seite des Problems, nämlich jene der „Motivation“. Da die Neutralitätsmodifikation in vielfachen Weisen und aufgrund unterschiedlicher Motivationen vollzogen werden kann, bemerkt Husserl, dass unser gewöhnlicher Gebrauch des Begriffs „Phantasie“ nur einigen dieser Situationen wirklich gerecht wird. So beispielsweise wenn wir einen Sachverhalt bloß in Erwägung ziehen, ohne irgendein Urteil darüber zu fällen, oder aber wenn wir die Verfolgung eines Zieles zeitweilig unterlassen, um es uns nochmals zu überlegen, so beruhen diese Formen der Neutralität nicht auf einer einfachen Phantasie der entsprechenden Situation, sondern eben auf einem anderen Modus der „Vollzugsenthaltung“. Jede eigenartig motivierte Form der Neutralisierung impliziert aber als solche eine spezifische Form der Neutralität, wobei der gewöhnliche Begriff der Phantasie nicht alle diese Formen deckt.

Indem wir nun wiederum Husserls Position stichpunktartig zusammenfassen, bemerken wir ohne Weiteres, dass sein Ansatz hier zwar vorsich-

¹¹ E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*, Nijhoff, Den Haag, 1980 (im Folgenden als Hua XXIII angeführt), S. 571–590.

tiger geworden ist, seine Schwankungen aber keineswegs überwunden sind: 1. Die Phantasie im gewöhnlichen Sinn wird nun eher vage (gerade weil die Phantasie hier am Leitfaden des gewöhnlichen Sprachgebrauchs behandelt wird) als Reproduktion bestimmt; 2. die Unterscheidung zwischen Phantasie und Neutralität beruht dabei auf der Tatsache, dass beide zwar eng verwandt sind und sich auch teilweise decken, dabei aber auch neutralisierte Erlebnisse möglich sind, die keineswegs als „Phantasien“ gelten können. Die meisten dieser Formen beruhen auf einem *operativen* Sinn der Neutralisierung, die hier als eine absichtliche „Interessenenthaltung“ verstanden wird. 3. Das Bildbewusstsein gilt dabei freilich nicht länger als Schlüsselbeispiel für die hier infrage stehende Unterscheidung, obzwar es weiterhin noch eine wesentliche Rolle im Rahmen dieser Überlegungen spielt. So definiert Husserl das Bildbewusstsein in diesem Zusammenhang zunächst als eine „neutralisierte Wahrnehmung“, kommt dabei aber gleich auf diese Bestimmung zurück, indem er wörtlich ein „nein“ durch ein „ja“ in einer Randnote ersetzt, um so das Bildbewusstsein schlichtweg zu einer Form der „perzeptiven Phantasie“¹² umzudeuten.

Husserls fortwährende Schwankungen in der Bestimmung des Bildbewusstseins¹³ zwischen seiner Auffassung als „neutralisierte Wahrnehmung“ zum einen und seiner Auslegung als „perzeptive Phantasie“ zum anderen beruhen vornehmlich auf der eigenartigen Weise, in der er die innere Struktur des Bildes als solchem deutet. Eben darauf soll nun kurz eingegangen werden, um die Stellen in seiner Darstellung genauer zu identifizieren, an denen die Neutralität und die Phantasie ineinander spielen.

¹² Hua XXIII, S. 585.

¹³ In einer auf 1937 datierten Aufzeichnung ersetzt Husserl den Terminus „Neutralitätsmodifikation“ (den er nun für unpassend hält) mit dem Begriff der *Als-ob-Abwandlung*, die er ohne Weiteres der Phantasie gleichsetzt: „[...] das Reich der Phantasieakte, oder wie wir deutlicher sagen: der Akte im Modus des Als-ob [...]“; E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Ergänzungsband. Texte aus dem Nachlass (1934–1937)*, Nijhoff, Den Haag, 1993 (Hua XXIX), S. 424–425.

3. Die Struktur des Bildes und seine Neutralität

Die klassische Beschreibung des komplexen intentionalen Gegenstandes „Bild“ behält in Husserls gesamtem philosophischen *oeuvre* durchgehend dieselben Hauptzüge. Eine knappe Zusammenfassung seiner Struktur kann anhand eines berühmten Beispiels – Dürers Kupferstich, *Ritter, Tod und Teufel* – im Paragraphen 111 der *Ideen I* gefunden werden.¹⁴

Ein Bild ist laut Husserl zunächst ein Ding, oder genauer: ein Bildding. Dürers Kupferstich ist demnach eben ein bedrucktes Blatt Papier, das wir mittels einer gewöhnlichen Wahrnehmung erfassen. Weiterhin bemerken wir aber, dass uns auf der einen Seite dieses Blattes etliche kleine graue Figuren erscheinen (ein kleiner grauer Ritter auf einem kleinen grauen Pferd usw.), die in Husserls Sicht als *Bildobjekte*, d. h. als eigentliche Träger der Verbildlichung fungieren. Das Bildobjekt ist ebenfalls wahrnehmungsmäßig gegeben, aber es wird dennoch nicht mittels einer schlichten, setzenden Wahrnehmung erfasst, da diese Figuren eben nicht ohne Weiteres zu dem normalen Zusammenhang unserer wahrnehmungsmäßigen Erfahrung gehören. Wenn wir indessen in gewöhnlicher Einstellung das Bild als solches betrachten, so meinen wir keineswegs das Bildding selbst und auch nicht diese kleinen Figuren, sondern vielmehr ein Drittes, nämlich die Personen und Gegenstände selbst, die da mittels des Bildobjekts verbildlicht werden: ein normalwüchsiger Ritter auf einem Pferd zwischen Bäumen usw. Dieses *Bildsujet*, wie Husserl es bezeichnet, ist nicht selbst in der Wahrnehmung gegeben, da wir ja eben nicht einen tatsächlichen Ritter aus Fleisch und Blut auf diesem kleinen grauen Blatt Papier „sehen“, sondern dieser Ritter wird nur in der Verbildlichung apperzipiert, wobei diese Apperzeption wahrnehmungsmäßig fundiert ist. Das Verhältnis zwischen dem Bildobjekt und dem dargestellten Bildsujet lässt sich am Beispiel eines Schwarz-Weiß-Stummfilms verdeutlichen, der freilich nicht eine farb- und geräuschlose Welt (als Bildsujet) darstellen möchte, obzwar wir „eigentlich“ (auf der Stufe des Bildobjekts) bloß farb- und lautlose Figuren sehen.

Diese drei Stufen, aus denen sich das Bildbewusstsein laut Husserl aufbaut, gehen in einer eher problematischen Weise ineinander über, und es sind gerade die komplexen Verhältnisse zwischen ihnen, die Husserl öfters in seinen Überlegungen beschäftigen. Im vorliegenden Beitrag soll indessen nur auf die eigenartige Form der *Neutralität* eingegangen werden, die dem

¹⁴ Hua III/1, S. 250-252.

Bildbewusstsein als solchem aufgrund seiner komplexen apperzeptiven Struktur eignet. Husserls *Ideen I* sind in dieser Hinsicht durchaus präzise, indem hier die Frage des Bildbewusstseins im vorhin angesprochenen Paragraphen 111 von Hause aus in dem Zusammenhang einer Erörterung der Neutralitätsmodifikation auftritt. In Husserls Sicht kann im Falle des Bildbewusstseins von Neutralität sowohl im Bezug auf das Bildobjekt als auch im Bezug auf das Bildsujet, nur eben in unterschiedlicher Weise, gesprochen werden.

Zunächst wird das Bildobjekt selbst, d. h. die graue Ritterfigur auf dem Blatt Papier, freilich in der Tat eben auf jenem Blatt Papier wahrgenommen, doch sie wird laut Husserl keineswegs als ein normaler Wahrnehmungsgegenstand apperzipiert. Das Blatt Papier selbst steht nämlich als solches – z. B. hinsichtlich ihrer Räumlichkeit – mit unserer normalen Erfahrungswelt im Zusammenhang. Im Gegensatz dazu steht aber das Bildobjekt in keinem räumlichen Zusammenhang mit dieser Erfahrungswelt: Die Ritterfigur selbst „ist“ nicht schlichtweg in demselben Raum wie der Tisch, auf dem das Bild liegt, oder das Buch daneben, zugegen. Dies betrifft indessen nicht bloß das Moment der Räumlichkeit, sondern vielmehr das gesamte Auffassungsregime des Bildobjekts, ein Regime, das sich etwa mit der Apperzeption eines geschriebenen Wortes vergleichen lässt. Indem wir ein Wort lesen, nehmen wir es wahr, da wir das Wort tatsächlich zunächst eben „sehen“ müssen, um es zu lesen, aber wir erfassen dieses Wort keineswegs als ein einfaches „Seynding“ im perzeptiven Zusammenhang der umgebenden Gegenstände, sondern unsere Apperzeption setzt sich ohne Weiteres darüber hinweg, indem es das gelesene Wort im Hinblick auf seine Bedeutung erfasst, die selbst nicht zu unserer normalen, wahrnehmungsmäßigen Erfahrungsumwelt gehört. So muss das Lesen jenes Wortes selbst als eine modifizierte Wahrnehmung des Wortes verstanden werden, d. h. als eine Wahrnehmung, die nicht nur das dastehende Wort als solches wahrnehmungsmäßig vernimmt, sondern vielmehr das Wort nur dadurch zu verstehen vermag, dass sie es nicht als rein perzeptiven Gegenstand gelten lässt. Entsprechend ist auch das Bildbewusstsein ebenfalls als eine modifizierte Wahrnehmung zu verstehen, und die Auffassung des Bildobjekts ist ihrerseits abnormal, gerade weil sie als Träger einer neuen Apperzeption fungiert, der wir die Konstitution des Bildsujets, d. h. die Verbildlichung verdanken (ähnlich wie das gelesene Wort als Grundlage für die Apperzeption der Bedeutung fungiert). Somit ist die kleine graue Ritterfigur nicht einfach als „Etwas am Papier“ (wie beispielsweise ein bloßes Ornament) aufgefasst, so dass sie an einer normalen wahrneh-

mungsmäßigen Apperzeption teilhaben könnte, indem sie als ein tatsächlich am Papier Vorkommendes aufgefasst wäre, sondern sie fungiert vielmehr nur als Grundlage für eine „bildliche Auffassung“, aufgrund welcher uns ein Ritter im Bild „dargestellt“ wird.¹⁵

Aus dieser Sicht ist es nun eigentlich unwichtig, ob das Bildsujet als solches real oder unreal ist, d. h. ob es sich im Falle des besprochenen Bildes um das Porträt einer bekannten Person, einen Schnappschuss oder einen Dürerschen Kupferstich handelt, da die Erscheinung des Bildsujets im Bild eben in keinem dieser Fälle als seine leibhaftige Gegenwart vor uns aufgefasst werden kann. Vielmehr ist die Erscheinung des Bildsujets im Bild wegen der primären Neutralität des Bildobjekts im Bezug auf unsere normale Erfahrungsumwelt stets unreal und somit „neutralisiert“.

Andererseits schließt Husserl aber seine kurze Beispielsanalyse in den *Ideen I* dennoch mit dem Versuch, darüber hinaus eine neue Form der Neutralität zu etablieren, die das Bildsujet als solches betrifft, und gerade hier wird zunächst auch die Frage der *ästhetischen Einstellung* und ihrer eigenartigen Gleichgültigkeit gegenüber der Realität des dargestellten Sujets aufgeworfen. Dieser Übergang ist zunächst eher verwirrend, denn zum einen ist das Bildsujet ja ohnehin in seiner bildlichen Erscheinung neutralisiert, indem es im Modus der Bildbetrachtung und nicht in jenem einer schlichten Wahrnehmung gegeben ist, und zum anderen betrifft die ästhetische Neutralität eben keineswegs die Grundstruktur des Bildes als solche, die es für Husserl hier zu klären galt. Ein Bild ist schon aufgrund seines Bildobjekts als Neutra-

¹⁵ So erklärt sich ohne Weiteres, dass ein rein dekoratives Muster (wie etwa eine Arabeske), das zur selben erfahrungsmäßigen Ebene gehört wie die sie tragende Oberfläche (ein Blatt Papier beispielsweise), eine ganz andere Art von Gegenstand ist als eine figurative Darstellung auf jener Oberfläche. Genauer gesagt: Ein Ornament ist in Husserls Sicht schlichtweg kein Bild, sondern es ist vielmehr ein normales Teilstück eines normalen Wahrnehmungsgegenstandes. Da unsere Wahrnehmung eines Blattes Papier keineswegs davon betroffen wird, ob jenes Papier rot oder grün gefärbt ist, so wird es dadurch auch nicht zum Träger einer neuartigen Apperzeption, dass es mit Linien schraffiert ist, die nichts darzustellen beanspruchen: Ein bekrizteltes Blatt Papier ist ebensowohl ein normaler Wahrnehmungsgegenstand wie ein bekratzter Tisch. Andererseits stellt sich aber damit auch die weitere Frage, wo genau die Grenze zwischen nicht-figurativen und figurativen Mustern läuft, denn die schlichte Wiederholung eines bildlichen Elementes beraubt dieses offensichtlich schon auch ihres schlicht figurativen Charakters, so wie dies etwa das Beispiel der Stab-Ornamentik erhellt.

litätsmodifikation der Wahrnehmung gegeben und diese Neutralität erstreckt sich von Hause aus auch auf das dargestellte Bildsujet, gleichgültig ob wir das Bild ästhetisch betrachten oder nicht. D. h. aber, dass das Bildsujet in seiner aktuellen, leibhaftigen Gegenwart schon dadurch neutralisiert ist, dass es eben nur im Bild erscheint, wobei die vorhin erwähnte „ästhetische Neutralität“ bloß eine Realität zweiter Stufe – nämlich sein abstraktes Vorhandensein außerhalb des Bildes – und nicht seine perzeptive Realität *hic et nunc* betrifft.

Zugleich scheint hier aber darüber hinaus auch schon der Gebrauch des Terminus „Neutralisierung“ irreführend, insofern als Husserl das Bildbewusstsein als ein neutralisiertes Gegenstück zur Wahrnehmung bestimmen möchte. Übrigens war der Begriff einer „neutralisierten Wahrnehmung“ schon in der fünften *Logischen Untersuchung*¹⁶ eher problematisch, da Husserl es hier überhaupt für fraglich hielt, ob die Wahrnehmung an sich ein neutralisiertes Gegenstück zulässt. Husserl bemerkt dazu zunächst, dass die Wahrnehmung durch ihre qualitative Modifikation eben auch in ihrem Gegenstand betroffen wird – da die Wahrnehmung im Allgemeinen die „leibhaftige Gegebenheit“ ihres Gegenstandes voraussetzt – indem sie somit vielmehr zu einer Form des Bildbewusstseins wird. Letztere würde indessen keineswegs mehr schlichtweg ein neutralisiertes Äquivalent der Wahrnehmung sein, da sie vielmehr ein komplexer Akt ist, der sich durch einen zweifachen Gegenstand – ein darstellendes Bildobjekt und ein dargestelltes Bildsujet – kennzeichnet. Demnach würde aber das neutralisierte Äquivalent der Wahrnehmung keineswegs mehr eigentlich ihr Äquivalent sein, d. h. ein neutralisiertes Erlebnis mit demselben Gehalt, denn obwohl das Bildbewusstsein gewiss eine Modifikation der Wahrnehmung darstellt und auch eine Form der Neutralität ins Spiel bringt, so ist es dennoch fraglich, ob es schlichtweg als eine „Neutralitätsmodifikation der Wahrnehmung“¹⁷ bezeichnet werden kann.

¹⁶ Vgl. Hua XIX/1, S. 512.

¹⁷ In seiner fünften *Logischen Untersuchung* (Hua XIX/1, S. 512) sieht Husserl eine mögliche Lösung zu diesem Problem darin, dass er das Bildbewusstsein der Erfassung optischer Illusionen gleichsetzt, die zwar leibhaft gegeben sind, aber dennoch setzungslos wahrgenommen werden (z. B. die Ansicht eines Stabes, der im Wasser gebrochen scheint). Im Lichte der strengen Unterscheidung von Illusion und Bildbewusstsein, die Husserl in der Zeit um den *Ideen I* aufstellt, ist diese Formulierung des Problems indessen gewiss nicht länger haltbar.