

Siyu Dai
Kunstwerk und Wahrnehmung

Herausgegeben von
Hans Rainer Sepp

Wissenschaftlicher Beirat

Suzi Adams · Adelaide | Babette Babich · New York | Kimberly Baltzer-Jaray · Waterloo, Ontario | Damir Barbarić · Zagreb | Marcus Brainard · London | Martin Cajthaml · Olomouc | Mauro Carbone · Lyon | Chan Fai Cheung · Hong Kong | Cristian Ciocan · București | Ion Copoeru · Cluj-Napoca | Renato Cristin · Trieste | Eddo Evink · Groningen | Matthias Flatscher · Wien | Dimitri Ginev · Sofia | Jean-Christophe Goddard · Toulouse | Andrzej Gniazdowski · Warszawa | Ludger Hagedorn · Wien | Seongha Hong · Jeollabukdo | Edmundo Johnson · Santiago de Chile | René Kaufmann · Dresden | Vakhtang Kebuladze · Kyjiw | Dean Komel · Ljubljana | Pavlos Kontos · Patras | Kwok-ying Lau · Hong Kong | Mette Lebeck · Maynooth | Nam-In Lee · Seoul | Monika Małek · Wrocław | Balázs Mezei · Budapest | Viktor Molchanov · Moskwa | Liangkang Ni · Guangzhou | Cathrin Nielsen · Frankfurt am Main | Ashraf Noor · Jerusalem | Karel Novotný · Praha | Markus Ophälders · Verona | Luis Román Rabanaque · Buenos Aires | Rosemary Rizo-Patrón de Lerner · Lima | Kiyoshi Sakai · Tokyo | Javier San Martín · Madrid | Alexander Schnell · Paris | Marcia Schuback · Stockholm | Agustín Serrano de Haro · Madrid | Tatiana Shchytsova · Vilnius | Olga Shparaga · Minsk | Michael Staudigl · Wien | Georg Stenger · Wien | Silvia Stoller · Wien | Ananta Sukla · Cuttack | Toru Tani · Kyoto | Detlef Thiel · Wiesbaden | Lubica Ucnik · Perth | Pol Vanderveelde · Milwaukee | Chung-chi Yu · Kaohsiung | Antonio Zirion · México City – Morelia.

Die *libri nigri* werden am Mitteleuropäischen Institut für Philosophie,
Fakultät für Humanwissenschaften der Karls-Universität Prag herausgegeben.
www.sif-praha.cz

Siyu Dai

Kunstwerk und Wahrnehmung

Phänomenologische Annäherungen
an Malerei und Dichtung
im Horizont der Moderne

Verlag Traugott Bautz GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über
<http://dnb.ddb.de>

Die vorliegende Studie wurde als Dissertation
an der Universität Stuttgart verteidigt (Kennziffer D 93)

Lektorat: Cathrin Nielsen, Frankfurt am Main
www.lektoratphilosophie.de

Verlag Traugott Bautz GmbH
D-99734 Nordhausen 2021

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

ISBN 978-3-95948-508-1

Für meine Mutter

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	12
KAPITEL I	
EDMUND HUSSERLS AN DER WAHRNEHMUNG ORIENTIERTE BILDBETRACHTUNG IM KONTEXT DER MALEREI	21
1. Husserls wahrnehmungstheoretische Auffassung des Bildes in der Bild-Vorlesung (1904/1905)	23
1.1 Der Widerstreit zwischen dem physischen Bild und dem erscheinenden Bildobjekt	25
1.2 Der Widerstreit zwischen dem repräsentierenden Bildobjekt und dem repräsentierten Bildsujet	31
2. Husserls an der Wahrnehmung orientierte phänomenologische Bildbetrachtung im Kontext der Malerei	35
2.1 Das gegenständliche Erfassen des Bildes im Zuge der Wahrnehmung seiner dinglichen Realität	36
2.2 Das „Bildobjekt“ als Festlegung der perspektivischen Erscheinung der Gegenständlichkeit auf der zweidimensionalen Fläche	40
3. Husserls Interesse an der Erscheinungsweise des Bildes in seiner ästhetischen Bildbetrachtung	44
4. Husserls wahrnehmungstheoretische Bildphänomenologie und die moderne Kunst	48
5. Husserls wahrnehmungstheoretische Bildphänomenologie in der Bild-Vorlesung (1904/1905) und sein transzendentaler Idealismus	52

KAPITEL II	
ROMAN INGARDENS ONTOLOGISCH-PHÄNOMENOLOGISCHE ÄSTHETIK ALS „OBJEKTIVER IDEALISMUS“	56
1. Zu den „Werken selbst“: Ingardens Ontologie der Kunst	58
1.1 Ontologie der Kunst als Gegensatz zu Husserls subjektivem Idealismus bzw. der psychologischen Subjektivierung der Kunst	59
1.2 Ingardens Haltung zur dinglichen Realität des Kunstwerks	61
1.2.1 Die Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes als idealer Gegenstand: die idealistische Konzeption der phänomenologischen Ästhetik bei Waldemar Conrad und Moritz Geiger	62
1.2.2 Ingardens Bestimmung der dinglichen Realität des Kunstwerks als dessen physisches Seinsfundament sowie seine metaphysische Unterscheidung zwischen dem Kunstwerk selbst und seinem physischen Fundament	64
2. Ingardens ontologisch-metaphysische Untersuchung zum literarischen Kunstwerk: Die Aufbauschichten des literarischen Kunstwerks	66
2.1 Die Schicht des sprachlichen Lautgebildes	67
2.2 Die Schicht der Bedeutungseinheiten	71
2.3 Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten	73
2.4 Die Schicht der schematischen Ansichten	76
2.5 Metaphysische Qualitäten im literarischen Kunstwerk	77
2.6 Fazit	80
3. Ingardens Ontologie des malerischen Kunstwerks im ästhetischen Sinne	81
3.1 Ingardens Unterscheidung von Gemälde und Bild: ein Vergleich zu Husserls Bildtheorie in seiner Bild-Vorlesung	82
3.2 Der Schichtenaufbau des Bildes der Malerei	86
3.2.1 Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeit und des literarischen Themas	87
3.2.2 Die Schicht der rekonstruierten Ansicht in der Malerei	91

4. Ingardens idealistisch (metaphysisch) orientierte Untersuchung zum ästhetischen Erlebnis und zum ästhetischen Gegenstand	95
5. Ingardens ästhetische Annäherung an die moderne Kunst	103
5.1 Zur modernen abstrakten Malerei	104
5.2 Zur modernen Konkreten Dichtung	107

KAPITEL III

MARTIN HEIDEGGERS ANTI-METAPHYSISCH ORIENTIERTE PHÄNOMENOLOGIE DER KUNST UND DES KUNSTWERKS	110
1. Die Gemeinsamkeiten sowie die Notwendigkeit einer Abgrenzung zwischen Heideggers Phänomenologie der Kunst und Ingardens phänomenologischer Ästhetik	112
2. Zu den Werken selbst: die Befreiung des Werks von dessen äußerlichen (gegenständlichen) Bezügen zum Künstler und zum Betrachter	115
2.1 Das Wesen des Werks: Welt und Erde (die dingliche Realität des Kunstwerks)	117
2.1.1 Das „Aufstellen einer Welt“	118
2.1.2 Das „Herstellen der Erde“	120
2.1.3 Das Wesen der Kunst: Heideggers Kritik an der Abbildungstheorie (Darstellungstheorie) der Kunst	122
2.1.4 Zu Heideggers Interpretation von Vincent van Goghs Bild „Ein Paar Schuhe“	126
2.2 Schaffen und Bewahren	130
3. Heideggers Betonung der Wirklichkeit des Kunstwerks in seiner Wesensbestimmung	132
3.1 Heideggers Blick auf die dingliche Realität des Kunstwerks: seine Kritik an der metaphysischen Unterscheidung zwischen dem physischen (sinnlichen) Unterbau des Kunstwerks und dessen künstlerischem (übersinnlichen) Überbau	132
3.2 Das Kunstwerk als „Gewirktes“	136
4. Heideggers Annäherung an die moderne Kunst: sein später Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst	137

4.1 Heideggers Kritik an der modernen Technik als ein Gegenbild zur Kunst	139
4.2 Heideggers Reflexion über das Wesen der abstrakten Kunst im Horizont des Wesens der modernen Technik	143
4.3 Heideggers Zuwendung zur Malerei von Klee und Cézanne als Ver- windung des metaphysischen Wesens der abendländischen Kunst und seine Überlegungen zum Bildbegriff	146
5. „Zurück in den Anfang“: Heideggers phänomenologisches Kunstverständnis im Horizont des Gewachsenen	151

KAPITEL IV

MAX BENSES TECHNOLOGISCHE ÄSTHETIK

IM ZEITALTER DER TECHNIK

IM ANSCHLUSS AN PHÄNOMENOLOGISCHE ANSÄTZE	153
---	-----

1. Benses technologische Ästhetik im Zeitalter der Technik im Hinblick auf dessen Spannungsverhältnis zu Heideggers Denken der Kunst	154
1.1 Benses anti-metaphysische, also künstlerische Haltung zur dinglichen Realität des Kunstwerks	158
1.2. Benses statistische Auffassung des Kunstwerks vor dem Hintergrund seiner materialen Umwertung der Ästhetik	163
2. Benses am Material bzw. statistisch orientierte ästhetische Betrachtung der Poesie im Zeitalter der Technik	165
2.1 Benses allgemeines Verständnis des Begriffs der Literatur	166
2.2 Benses Betrachtung der Konkreten Poesie: Ein Vergleich zwischen traditioneller und konkreter Dichtung Benses Literarästhetik und Ingardens Literaturtheorie	169
2.3 Benses Verteidigung der Computerlyrik als Poesie zwischen Menschen und Maschinen im Hinblick auf seine technologische Ästhetik	179
3. Zu Ingardens Kritik an Benses Ansatz	189
3.1 Minderung des Gehalts des Kunstwerks	190

3.2 Die Vermengung des Kunstwerkes mit seinem materialen Fundament	193
3.3 Die Verwischung von Kunstwerk und ästhetischem Gegenstand	194
KAPITEL V	
MAURICE MERLEAU-PONTYS PHÄNOMENOLOGIE DER MALEREI IM LICHT SEINER WAHRNEHMUNGSTHEORIE	
	197
1. Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung und der Malerei: die Spuren Cézannes	199
1.1 Cézannes Versuch einer Festlegung der Natur in statu nascendi auf der Leinwand: das Hervorbringen des Gegenstands mittels der Farbmodulation	202
1.2 Plädoyer für eine primordiale Wahrnehmung: Merleau-Pontys Kritik an der geometrischen Perspektive	205
2. Merleau-Pontys Verteidigung der modernen Malerei mit Bezug zur Wahrnehmung	210
2.1 Malerei als schöpferischer Ausdruck in der Berührung mit der sichtbaren Welt	211
2.2 Merleau-Pontys Stilbegriff mit Bezug zur Wahrnehmung	213
2.3 Stil als Ausdrucksgeste der Malerei	215
3. Merleau-Pontys Anregungen zu einem neuen Bildkonzept im Horizont der Moderne	218
3.1 Die Problematik der klassischen Bildkonzeption in der Moderne: Merleau-Ponty und Max Bense	218
3.2 Merleau-Pontys Bildkonzept von dem Hintergrund seiner Phänomenologie der Malerei: Ikonische Epoché	221
3.3 Merleau-Pontys Kritik an der Frontalität des Sehens sowie des Bildes: seine Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung	227
Zusammenfassung	232
Danksagung	237
Literaturverzeichnis	238

Einleitung

Als philosophische Strömung wurde die Phänomenologie Anfang des 20. Jahrhunderts maßgeblich von Edmund Husserl begründet und von seinen Schülerinnen und Schülern in verschiedenen Richtungen und Erscheinungsformen weiterentwickelt. Der Brennpunkt seines Ansatzes liegt bekanntlich in der Maxime „Zu den Sachen selbst“¹, mit der Husserl die charakteristische Grundhaltung seiner Phänomenologie umreißt. Danach nehmen wir „unseren Ausgang von dem, was vor allen Standpunkten liegt: von dem Gesamtbereich des anschaulich und noch vor allem theoretisierenden Denken selbst Gegebenen, von alledem, was man unmittelbar sehen und erfassen kann“². In dieser Hinsicht liegt es nahe, zwischen Phänomenologie und Kunst eine innere Verwandtschaft zu konstatieren, da das Kunstwerk ohne Zweifel in hohem Maße als „Sehding“³ zur Erscheinung kommt.⁴

Tatsächlich hat eine ganze Reihe von Phänomenologen der Kunst große Aufmerksamkeit geschenkt. Abgesehen davon, dass bereits Husserl in seinen philosophischen Schriften verstreut Kunstwerke erwähnt, stellen der späte Martin Heidegger sowie Maurice Merleau-Ponty auf ihren Denkwegen Philosophie und Kunst in eine unmittelbare Nachbarschaft zueinander. Des Weiteren hat Roman Ingarden im Zusammenhang seiner Beschäftigung mit philosophischen Fragestellungen eine Ontologie der Kunst angestrebt und die

¹ „Wir wollen auf die ‚Sachen selbst‘ zurückgehen.“ (Husserl 1913, 6).

² Husserl 1976, 45.

³ Husserl 1950, 171.

⁴ Innerhalb der Phänomenologie erkennt Christoph Jamme aufgrund ihrer „Privilegierung des Sehens“ ein enges Verhältnis zur Kunst. Vgl. Jamme 2000, 111. In der vorliegenden Arbeit geht es vor allem um Malerei und Dichtung, da beide eng mit der visuellen Wahrnehmung verbunden sind. Unter Dichtung verstehen wir hier vor allem schriftlich fixierte literarische Kunstwerke, die sehend (lesend) erfasst werden.

Phänomenologie umfassend auf die ästhetische Betrachtung der Kunst bzw. des Kunstwerks bezogen.

Angesichts dieser Nähe von Phänomenologie und Kunst lässt sich die Frage stellen, inwiefern die Phänomenologie zur Anregung einer neuen Auseinandersetzung mit der Kunst bzw. dem Kunstwerk beiträgt. Da Kunstwerke üblicherweise im Blick auf „Form“ und „Inhalt“ betrachtet werden, möchten wir untersuchen, ob sich der phänomenologische Ansatz außerhalb der traditionellen formalen und inhaltlichen Betrachtung von Kunst als eine neue Sichtweise auf das Kunstwerk behaupten kann.

Unsere Fragestellung hängt unmittelbar mit der Problematik der Interpretationspraxis innerhalb der Kunst der Moderne zusammen, welche sich von den traditionellen Ästhetiken bereits in der Stunde ihrer Geburt die Di-



Abb. 1

agnose vom ‚Ende der Kunst‘ (bzw. Tod der Kunst) gefallen lassen musste.⁵ Die moderne Malerei – vom Impressionismus über Cézanne bis hin zur abstrakten Malerei (z. B. Abb. 1) – weist eine erhebliche Tendenz zum Verzicht auf gegenständliche Darstellungen zugunsten einer Thematisierung des materiellen künstlerischen Mediums auf. In der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts entsteht zugleich die Strömung der „Konkreten Poesie“ (z. B. Abb. 2), in der das Medium der Dichtung – die Sprache – primär als ein sinnliches, wahrnehmbares Ding gewürdigt wird. Diese augenfällige

⁵ Zur Problemlage der Ästhetik im 20. Jahrhundert vor den Entwicklungstendenzen der modernen Kunst vgl. Utitz 1972, VII.

Charakterisierung der modernen Kunst⁶ bedeutete insofern eine Herausforderung für die traditionelle Ästhetik sowie die auf ihr basierenden Methoden



Abb. 2

der Kunstinterpretation, als die gängigen Ästhetikdiskurse eine metaphysische Unterscheidung zwischen dem Kunstwerk selbst und seinen materiellen Momenten voraussetzen und ihre Aufmerksamkeit somit vor allem auf jenes Moment richten, auf dem die kategoriale Unterscheidung von Form und Inhalt fußt.

Hierzu ist jedoch zu bemerken, dass sich die formal ausgerichtete Betrachtungsweise des Kunstwerks, die sich an der Analyse der planimetrischen Komposition des Werkes orientiert, gerade auf der Basis der Erfahrung der modernen Kunst in Richtung Abstraktion weiterentwickelt.⁷ Es scheint also, als würde man dem Kunstwerk der Moderne durch die formal ausgerichtete Analyse gerecht. Tatsächlich setzt jedoch die formale Betrachtungsweise ebenso wie die inhaltliche Analyse eine metaphysische Konzeption von Kunst voraus. Beide beruhen gleichermaßen auf der von der traditionellen Ästhetik angenommenen immanenten Aufgabe der Kunst, ihre Materialität zu überwinden.⁸ Damit ist auch in der formalen Betrachtungsweise des Kunstwerks

⁶ Im Hinblick auf die moderne Kunst hat der Künstler Wassily Kandinsky zwei große Kunstrichtungen unterschieden: die „große Abstraktion“ und die „große Realistik“. Vgl. Kandinsky 1955. Vgl. dazu Smuda 1979, 76-79; sowie Harries 1970. Die vorliegende Arbeit behandelt die Richtung der „großen Abstraktion“ im Horizont der modernen Malerei und Dichtung.

⁷ Max Imdahl gilt als einer der ersten Kunsthistoriker in Deutschland, die mit einem formbewussten Ansatz zur modernen abstrakten (gegenstandslosen) Kunst gearbeitet haben. Zu seiner formalistischen Betrachtung von Werken der modernen Malerei sowie seinem an der Form orientierten theoretischen Umgang mit der modernen Kunst siehe Imdahl 1996a; Imdahl 1996b.

⁸ Vgl. Utitz 1972, 10.

eine erhebliche Tendenz zur Unterdrückung, ja Verleugnung seiner dinglich-realen Momente zu erkennen.⁹ Entscheidend dabei ist, dass sich die moderne Malerei größtenteils durch den Vorrang der Farbe auszeichnet. Die Besonderheit des sinnlichen Mediums der Farbe liegt – im Unterschied zur Linie – darin,



Abb. 3

dass es nicht nur als Formelement zur Komposition des Bildes beiträgt, sondern die Physiognomie des Materials selbst transportiert, die nach Gottfried Boehm „über eigene Sinnpotentiale verfügt“¹⁰ (Abb. 3, Detail aus Abb. 1).

Das Verdienst des phänomenologischen Ansatzes besteht gerade darin, dass er die Kategorie des Materials in den Kunstdiskurs einbezieht. Die phänomenologische Betrachtungsweise des Kunstwerks entfaltet sich nicht unmittelbar in dem die traditionelle Ästhetik bestimmenden Schema von Form und Inhalt – für sie ist vielmehr das Spannungsverhältnis zwischen dem Kunstwerk als realem Ding und dem Kunstwerk als Erscheinung von Welt das Wesentliche.¹¹

⁹ Diesbezüglich schreibt Konrad Fiedler in seiner formalen Ästhetik: „Die Natur erfährt in diesem Vorgange eine Umwandlung, insofern mehr und mehr alles aus ihr verschwindet, was in ihrer gegenständlichen Erscheinung auf einem Zusammentreffen wechselnder und in beständiger Veränderung befindlicher Eindrücke verschiedenster Art beruht; der Stoff wird gleichsam zur Verleugnung seiner selbst gezwungen, insofern er nur dem Zwecke dienstbar gemacht wird, ein so stoffloses Gebilde wie die dem Gesichtssinn sich darstellende Gestalt der Dinge an sich zum Ausdruck zu bringen.“ (Fiedler 1971a, 321). Das hier von Fiedler betonte „stofflose Gebilde“, also „rein[e] Formgebilde“ (ebd. 322), deckt sich mit seinem Begriff der „künstlerischen Form“ (ebd.).

¹⁰ Vgl. dazu Boehm 2006, 36 f.

¹¹ Max Imdahl entwickelte aus seiner Erfahrung mit modernen Kunstwerken den neuen Ansatz der „Ikonik“ (vgl. dazu Imdahl 1980), die auf eine Synthese von Formanalyse und Inhaltsanalyse zielt. Damit versucht Imdahl, die Spaltung zwischen diesen

Diesbezüglich ist zu ergänzen, dass die phänomenologische Ästhetik vor allem auf Husserls Phänomenologie des Bewusstseins als einem transzendentalen Ansatz basiert, der die phänomenologische „Reduktion“ voraussetzt. Mit dem Vollzug der Reduktion wird die reale Existenz des Kunstwerks „eingeklammert“. Das bedeutet: Was phänomenologisch gesehen wird, ist hier keineswegs das reale, dingliche Kunstwerk, es sind vielmehr die dargestellten Gegenständlichkeiten, welche den jeweiligen Sinn dessen bilden, was im Bewusstsein anschaulich gegeben ist. Wie in der traditionellen Ästhetik lässt sich auch in der phänomenologischen Ästhetik in dieser Hinsicht eine Verleugnung der Materialität des Kunstwerks erkennen. Es verwundert daher nicht, dass sich die phänomenologische Ästhetik vor allem an der traditionellen Kunst orientiert und im Hinblick auf die moderne Kunst und deren Entwicklung hin zur Abstraktion auf massive Schwierigkeiten stößt.

Man kann daher fragen, ob der phänomenologische Ansatz überhaupt einen positiven Zugang zur modernen Kunst erlaubt. Entscheidend scheint hier der Rekurs auf die Phänomenologie der Wahrnehmung zu sein. Denn zweifellos spielt die Wahrnehmung für die Phänomenologie und damit auch für die phänomenologische Kunstbetrachtung eine ganz maßgebliche Rolle.¹² Im

Ansätzen – der formorientierten Methode (die auf Heinrich Wölfflin zurückgeht) und der inhaltsorientierten Methode (die auf Erwin Panofskys Ikonologie zurückweist) – zu überwinden, die er als ein allgemeines Defizit der älteren Kunstwissenschaft bezeichnet. In unserem Zusammenhang muss allerdings konstatiert werden, dass sich Imdahls Ansatz nach wie vor im Rahmen von Inhalt und Form bewegt. Auch bei ihm finden wir ein Absehen von der Kategorie des Materials. Darin liegt ein grundlegender Unterschied zwischen Imdahls ikonischer Anschauungsweise und der phänomenologischen Herangehensweise an das Kunstwerk.

¹² Zu bemerken ist jedoch, dass sich der formale Ansatz (maßgeblich seit Heinrich Wölfflin; vgl. Wölfflin 1915) erstmals an dem anschaulichen, sichtbaren Moment des Kunstwerks orientiert. Vgl. dazu, früher als Wölfflin, bereits Hildebrand 1893; Riegl 1901. Für die Betrachtung der modernen Kunst ist diesbezüglich die später entwickelte formale Kunsttheorie von Konrad Fiedler von besonderer Bedeutung. Ihm ist Boehm zufolge das Verdienst zuzuschreiben, dass „er imstande gewesen ist, das Sehen aus seiner passiven Rolle innerhalb der philosophischen Erkenntnis zu befreien und es als eine aktive und insoweit selbstbestimmte Tätigkeit zu beschreiben“ (Boehm 1994, 17). In diesem Sinne handelt sich bei Fiedler um eine Rechtfertigung des Vermögens der Anschauung, der Wahrnehmung im Gegensatz zum begrifflichen, abstrakten Denkvermögen. Fiedler behauptet demnach, dass „die Anschauung für den Menschen

Blick auf die Kunst bezieht sich die Wahrnehmung streng genommen auf zwei Seiten, zum einen auf die Wahrnehmung des Kunstwerks als eines realen Dings und zum anderen auf die Wahrnehmung der sich im Werk offenbarenden Welt. Daher ist es von zentraler Bedeutung, die Wahrnehmung des Kunstwerks in diesen beiden – eng aufeinander bezogenen – Hinsichten herauszustellen.

Es wird somit zunehmend deutlich, dass es sich bei der vorliegenden Arbeit nicht nur um eine Geschichte der phänomenologischen Ästhetik bzw. Kunsttheorie handeln kann. Ihre Herausforderung liegt vielmehr darin, im Hinblick auf die moderne Kunst einen Paradigmenwechsel innerhalb der Kunstbetrachtung herauszustellen, der auch die phänomenologische Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk bestimmt. Im Hintergrund dieses Paradigmenwechsels steht eine neue Begründung des Verhältnisses von Mensch und Ding (Welt). Denn hinter der Wahrnehmung des Kunstwerks steht immer eine Beziehung zwischen Mensch und Ding, die unmittelbar mit der Existenz des Menschen in der Welt verbunden ist.¹³ Diese existenzielle Dimension ist daher für die vorliegende Arbeit von zentraler Bedeutung.

Das *erste* Kapitel widmet sich Husserls phänomenologischer Bildtheorie im Hinblick auf seine Vorlesung „Phantasie und Bildbewußtsein“ (1904/05) im Kontext der Malerei. Im Mittelpunkt steht die von Husserl in dieser Vorlesung betonte enge Beziehung zwischen Bildbetrachtung und Wahrnehmung, was die Möglichkeit eines neuen Zugangs zur modernen Kunst anbahnen kann. Entscheidend ist dabei seine Bestimmung des Widerstreitcharakters des Bildes. Eine Grenze der Bildphänomenologie Husserls im Hinblick auf die moderne Kunst liegt allerdings darin, dass sie noch auf der Abbildungstheorie (Repräsentationstheorie) beruht, auch wenn sich nach Lambert Wiesing be-

eine selbständige, von aller Abstraktion unabhängige Bedeutung habe, dass das Vermögen der Anschauung, so gut wie das abstrakte Denkvermögen ein Recht habe, zu einem geregelten und bewußten Gebrauch ausgebildet zu werden, dass der Mensch zu einer geistigen Herrschaft über die Welt nicht nur im Begriff, sondern auch in der Anschauung zu gelangen imstande sei“ (Fiedler 1971b, 44). Es unterliegt daher keinem Zweifel, dass Fiedlers formale Kunsttheorie zur Anschauungsweise der modernen Kunst unmittelbar beiträgt. Vgl. z. B. Fiedler 1971c.

¹³ Karlheinz Lüdeking fasst erhellend zusammen: „In der Wahrnehmung muss sich erweisen, welches Weltverhältnis sie [Mensch und Ding] exemplifizieren.“ (Lüdeking 1994, 354).

reits bei Husserl ein nicht mehr klassisches Konzept von Abbildung abzeichnet. Diese Grenze lässt sich auf seine Bewusstseinstheorie zurückführen: Da das Bewusstsein stets auf ein Objekt gerichtet, d. h. intentional ist, spielt die Gegenstandskonstitution nach wie vor eine entscheidende Rolle. Dies ist auch der Grund dafür, weshalb Husserls phänomenologischer Ansatz im Blick auf die moderne Kunst auf spezifische Schwierigkeiten stößt.

Im *zweiten* Kapitel werden wir auf Roman Ingardens phänomenologische Ästhetik eingehen, und zwar vor allem unter dem Aspekt, dass seine Anwendung der Phänomenologie auf die ästhetische Betrachtung der Kunst bzw. des Kunstwerks die von Husserl in seiner Bild-Vorlesung betonte Wahrnehmung gerade vernachlässigt. Ingarden betrachtet die Ontologie der Kunst als Grundlage seiner phänomenologischen Ästhetik. In seiner Kunstontologie wird somit das physische, dingliche Moment des Kunstwerks als dessen ontisches Fundament einbezogen – es gehört gleichwohl nicht zur Wesensstruktur des Kunstwerks. Das metaphysische Konzept zieht somit eine Vernachlässigung der Wahrnehmung des Kunstwerks als reales Ding in seiner ästhetischen Betrachtung nach sich. Der Grund dafür liegt darin, dass Ingardens Beschäftigung mit künstlerischen Gebilden vor allem auf Husserls Bewusstseinstheorie rekurriert und sich daher ausschließlich am Erfassen der dargestellten Gegenstände orientiert. Deswegen beschränkt sich Ingardens Betrachtung des Kunstwerks vor allem auf die traditionelle illusionsbildende Kunst.

Das *dritte* Kapitel geht auf die Kunstphänomenologie Heideggers ein, der als ein Schüler Husserls gleichwohl eine andere Form der Phänomenologie entwirft, die sich von der Bewusstseinstheorie verabschiedet. Das Verdienst von Heideggers Kunstphänomenologie sehen wir hierbei vor allem darin, dass er die in der Metaphysik verwurzelte traditionelle Ästhetik kritisiert, indem er dem Dinghaften des Kunstwerkes, seinem ‚Erdhaften‘, eine wesentliche Bedeutung in der Kunstbetrachtung beimisst. Entsprechend der husserlschen Bildtheorie spricht Heidegger von einem Streit zwischen der Erscheinung des Kunstwerkes als eines realen Dinges und der Erscheinung der im Werk offenbaren Welt. Der Unterschied zwischen Husserl und Heidegger liegt an dieser Stelle darin, dass es sich bei dieser im Werk offenbaren Welt für Heidegger nicht mehr um eine vom Bewusstsein konstituierte Welt handelt, die auf der Abbildung eines Gegenständlichen basiert, sondern um eine Welt als Versammlungsstätte vielfältiger Sinnbezüge.

In unserem Zusammenhang besteht Heideggers Kunstphänomenologie auch ihre Problematik. In seiner Interpretation von Van Goghs Gemälde „Ein

Paar Schuhe“ in „Der Ursprung des Kunstwerkes“ – einem berühmten Beispiel für die phänomenologische Interpretation eines Kunstwerkes – fokussiert Heidegger sich ausschließlich auf die Darstellungsebene und übersieht die von ihm selbst hervorgehobene dinghafte Seite des Bildes, z.B. das Leuchten der Farbe. Insbesondere hat Heidegger nach Meinung Schapiros den Besitzer der Schuhe verwechselt, weswegen seine Interpretation vom wissenschaftlichen Standpunkt her nur schwer zu überzeugen vermag. Das Entscheidende ist, dass er bei der Betrachtung eines einzelnen Kunstwerks dieses konkrete Werk letztlich doch nicht eigentlich wirklich vor Augen hat. Die Problematik der Anwendung des phänomenologischen Ansatzes auf die Betrachtung eines Einzelwerkes tritt hier in vollen Zügen zutage.

Das *vierte* Kapitel behandelt Max Benses technologische Ästhetik bzw. den von ihm hervorgehobenen Paradigmenwechsel innerhalb der Ästhetik im Zeitalter der Technik. Benses moderne Ästhetik gehört nicht unmittelbar in den phänomenologischen Kunstdiskurs. Sie ist in unserem Zusammenhang jedoch insofern interessant, als Bense einerseits unter dem Einfluss der Phänomenologie Husserls steht und andererseits eine moderne Ästhetik entwirft, die den phänomenologischen Kunsttheorien diametral gegenübersteht. Das Kapitel entfaltet dieses Spannungsverhältnis.

Im Anschluss an Heidegger hebt Benses moderne Ästhetik gegen die traditionelle Ästhetik die materialen Kategorien des Kunstwerks als zentrale Momente der Kunstbetrachtung hervor. Die Grenze seines Ansatzes liegt allerdings darin, dass er die materiale Betrachtung des Kunstwerks mit seinem Interesse an der Informationsästhetik – vor allem als Voraussetzung einer statistisch orientierten Auffassung von Kunst – kurzschließt. Damit rückt die Wahrnehmung des dinglichen Mediums erneut in den Hintergrund. Zu bemerken ist zudem, dass Benses Informationsästhetik letztlich einer technologischen Ästhetik verpflichtet ist, in welcher die Machbarkeit von Kunst (bzw. das künstlerische Wesen des Kunstwerks) einen Höhepunkt erreicht. Hinter seiner technologischen Ästhetik – also hinter dem von Bense betonten Objektcharakter des Kunstwerks – verbirgt sich gerade eine Steigerung menschlicher Subjektivität.

Im *fünften* und letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit steht die Phänomenologie der Malerei des französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty im Zentrum, der einerseits Husserls Wahrnehmungstheorie aufgreift, andererseits eng an Heideggers Denken anknüpft. Merleau-Pontys Phänomenologie der Malerei ist in unserem Zusammenhang insofern bedeutsam, als sie sich ausdrücklich für eine Verteidigung der modernen Malerei einsetzt.

Bemerkenswert ist seine Überwindung der Spaltung von Subjekt und Objekt durch eine erneute Begründung des im Bildkonzept implizierten Verhältnisses zwischen Betrachter und Bild (dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen). Im Mittelpunkt steht wiederum seine Überwindung von Husserls Bewusstseinstheorie und die damit verbundene explizite Ablehnung der Abbildungstheorie. Merleau-Ponty denkt aus dem Horizont der modernen Kunst und schließt hier an Heideggers Phänomenologie der Kunst an.

Kapitel I

Edmund Husserls an der Wahrnehmung orientierte Bildbetrachtung im Kontext der Malerei

Edmund Husserl, der Begründer der Phänomenologie, hat selbst noch nicht vor, eine phänomenologische Ästhetik bzw. Kunsttheorie zu entwickeln. Seine Phänomenologie geht jedoch grundsätzlich von einer „Rehabilitierung des Sinnlichen und der Sinne“¹⁴ aus. Daher erwähnt Husserl bereits an vielen Stellen seiner Schriften Werke der Malerei¹⁵ und berührt wichtige Thesen bezüglich der Ästhetik¹⁶. Da er die Analyse der verschiedenen Bewusstseinsakte

¹⁴ Vgl. Waldenfels 1990, 205.

¹⁵ Eine ausführliche Untersuchung zu Husserls Beschäftigung mit der Malerei vgl. Thiel 1997.

¹⁶ Husserls Gedanken zur Ästhetik kommen eher verstreut in seinen Schriften vor. Vgl. Husserl 1980, 145 f, 386-392, 540-542; siehe auch Husserl 2003, 118-121; vgl. diesbezüglich auch Scaramuzza u. Schuhmann 1990. Zur Einschätzung von Husserls Denken über Kunst und Ästhetik vgl. die Bemerkung von John B. Brough: „The founder of the phenomenological movement is not known as an aesthetician, but he exerted decisive influence on a number of important philosophers of art working within that tradition. Furthermore, posthumous texts reveal that Husserl himself had important and interesting things to say about art and aesthetic consciousness, which, while not amounting to a fullblown aesthetic theory, chart directions in which one might be developed.“ (Brough 2010, 151). Nach George Bensch sind Husserls kunsttheoretische Äußerungen „wegen ihres unsystematischen, stets beiläufigen Charakters nicht überzubewerten und aus demselben Grunde auch keiner allzu strengen Kritik zu unterwerfen“ (Bensch 1994, 160). Die späteren Vertreter einer phänomenologischen Ästhetik seien „weniger an Husserls eigenen ästhetischen Ideen“ orientiert „als vielmehr an den allgemeinen Grundsätzen seiner Philosophie“ (ebd.). Folglich sind Husserls verstreute Kunstgedanken Benschs Auffassung nach „sicherlich wichtig, um

als Untersuchungsfeld seiner Phänomenologie bestimmt, sind seine Bemerkungen zur Kunst wie zur Ästhetik größtenteils mit seinen Untersuchungen zum Bildbewusstsein verbunden. Daher gehört Husserls Vorlesung „Phantasie und Bildbewusstsein“, gehalten 1904/1905, die 1980 zusammen mit umfangreichen Materialien und Nachlassschriften im Band XXIII der *Husserliana – Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen* – veröffentlicht wurde, zweifellos zu den für uns zentralen Texten.¹⁷

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die ursprüngliche Intention von Husserls Bildphänomenologie in seiner Vorlesung „Phantasie und Bildbewusstsein“ nicht auf die Betrachtung der Kunst ausgerichtet ist, sondern auf die Untersuchung verschiedener anschaulicher Bewusstseinsakte. Husserl sieht sich mit dieser Vorlesung vor die Aufgabe gestellt, die „von der schlichten Grundform unmittelbaren anschaulichen Bewusstseins, der Wahrnehmung oder Gegenwärtigung, hinsichtlich ihrer intentionalen Eigentümlichkeiten sich radikal unterscheidenden Weisen anschaulichen Vergegenwärtigens herauszustellen“¹⁸. Er unterscheidet in dieser Vorlesung die reine Phantasieerscheinung und die auf einem physischen Gegenstand basierende Bildererscheinung. Beide fallen für ihn gleichermaßen unter das Thema „Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen“¹⁹. Dazu bemerkt Hans-Joachim Pieper:

Am ergiebigsten in dieser Hinsicht ist der Husserls Manuskripte zur Problematik anschaulicher Vergegenwärtigungen vorstellende Band XXIII der *Husserliana (Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung)*, vor allem mit Blick auf die darin enthaltenen Bemerkungen zur Malerei. Insgesamt ist allerdings zu konstatieren, dass Husserls primäres Interesse hier wie auch in anderen Zusammenhängen, in denen er Kunstwerke erwähnt, der Erforschung grundlegender Bewusstseinsformen wie eben der Formen des Vergegenwärtigungsbewusstseins gilt, zu der die Betrachtung künstlerisch-ästhetischer

die Vorgeschichte der phänomenologischen Ästhetik zu klären – als ihr Begründer kann er mit ihnen nicht gelten“ (ebd.).

¹⁷ Weitere wichtige Texte von Husserl über Bild und Bildbewusstsein finden sich in Husserl 1913, 421-425, 491, sowie in Husserl 1976, 232-234, 250-253). Zu den ästhetisch-künstlerischen Aspekten des Bildbewusstseins bei Husserl vgl. die Einleitung des Herausgebers von Husserl 1980, LXXVI-LXXXI.

¹⁸ Ebd. XXVI.

¹⁹ Ebd.