

Milan Uzelac
(Novi Sad, Serbien)

Kunst und Phänomenologie bei E. Husserl

Es wird oft hervorgehoben, daß Husserls Schüler und Nachfolger bedeutende Arbeiten auf dem Gebiet der Ästhetik geschrieben haben, obwohl Husserl selbst sich nicht allzusehr mit ästhetischen Problemen befaßt hat. Aus diesem Grunde ist auch verständlich, daß, auf den ersten Blick gesehen, von einer "Ästhetik Husserls" nicht die Rede sein kann; ebenso wurde schon mehrmals darauf hingewiesen, daß bei ihm nur wenige Stellen zu finden sind, an denen explizit über ästhetische Probleme gesprochen wird. Dies alles bedeutet aber noch lange nicht, daß der Versuch der Rekonstruktion einer "immanenten Ästhetik", die in seinem Werk zu finden ist, nicht unternommen werden könnte; dieses wird hier nicht mit der Absicht getan, Husserls eigentliche philosophischen Gedankengänge aufzudecken, sondern vielmehr um auf jene Elemente hinzuweisen, die im 20. Jahrhundert im Rahmen von ästhetischen Erörterungen von weitreichender Bedeutung sein sollten. Ich bin der Meinung, daß aufgrund seiner lediglich beiläufigen Anmerkungen über die Kunst eine überaus deutliche Skizze geliefert werden kann, die als Interpretationsgrundlage bildender, dramaturgischer und musikalischer Werke, sowie ihrer Praxis selbst, dienen kann.

1. Die Welt als Bild in der Welt der Phantasie

Husserls Auffassung nach bewegt sich die gesamte Kunst zwischen zwei Extremen: auf der einen Seite befinden sich die gegebene Welt und die gegebene Zeit, die für uns bestimmend sind und die unsere reale Welt, unsere Umgebung bilden, während auf der anderen Seite die "Welt der Erzählungen" steht, irgendeine mögliche Welt, irgendeine mögliche Zeit mit ihren eigenen Gesetzen (Hua, XXIII/540); Repräsentant der erstgenannten Art ist die bildende Kunst, während die rein phantastische Kunst - die Musik, die spielende Phantasie - Vertreter der anderen Art ist. Die Kunst befindet sich demzufolge im Niemandsland; sie steht zwischen dem Realen und dem Möglichen (aber Unverwirklichten) - sie übt die Funktion des Umwandlers des Möglichen zum Realen aus.

Die Welt der Kunst entsteht dadurch, daß das Erdachte in die Realität übertragen wird, und zwar dank der Tatsache, daß der Künstler mit dem Realen jenseits des Wirklichen spielt. In den Vordergrund wird die Sache selbst, das Kunstwerk, gerückt, so daß die Künstler sich nicht mehr dem Imperativ der Kreation wegen der Kreation selbst gegenübersehen, sondern es wird wieder auf der Einführung neuer Dinge in die Wirklichkeit bestanden.

Die Bestätigung für diese Auffassung finden wir bei Husserl, der sagt, daß "nicht der Dichter, sondern die Dichtung nachverstanden wird" (Hua, XXIII/540-41); es ist offensichtlich, daß die Betonung auf die Erforschung des Objektiven gelegt wird: auf das Kunstwerk selbst. Dies stellt eine logische Folge von Husserls Erforschung der Welt idealer, allgemeiner *Gegenstände* dar; diese idealen Gegenstände bezeichnet er als *die Welt des Apriori*, während diese idealen Gegenstände das Objekt von besonderer, "kategorialer" Erfahrung bilden, bzw. das mögliche Objekt einer auf Wahrnehmung beruhenden Beschreibung.

Die Thematisierung des Gegenstandes (die jede Frage bezüglich des Wesens eines Kunstgegenstandes zum Ziel hat) schließt hier auch die Frage ein, was eigentlich unter dem Begriff *Gegenstand* verstanden wird. Husserl hebt hervor, daß die Erscheinung ein *Gegenstand* im Rahmen der psychologischen Auffassung sein kann, aber daß dies nicht der Fall ist, wenn von der ästhetischen Einstellung die Rede ist. Bei der ästhetischen Einstellung wird nicht die Erscheinung beobachtet und sie scheint nicht Gegenstand der Theorie zu sein, sondern es wird der Gegenstand oder das Bildobjekt wahrgenommen, welches sich im Medium des Bildes widerspiegelt. Das Subjekt ist in der theoretischen Auffassung zu finden, während diese durch die Ausrichtung auf das wahre Sein charakterisiert ist, dessen Zielsetzung darin liegt, etwas zu bestimmen. Diese Auffassung unterscheidet sich von der praktischen, die ein Streben nach Formgestaltung und -Veränderung kennzeichnet. Die Summe solcher Gegenstände ist die Welt, deren Äquivalent das Feld des transzendentalen Bewußtseins ist, dessen Einheit im Akt der Phantasie gewährleistet wird.

Es ist offensichtlich, daß gerade Husserl der Wegbereiter jener Sphäre ist, im Rahmen derer Heidegger (in Übereinstimmung mit Kant, der sich als erster dieses Problems bewußt wurde) die Behauptung aufstellen wird, daß das Kunstwerk nicht ein gewöhnlicher Gegenstand, ein Gebrauchsgegenstand ist, sondern vor allem jener Boden, auf dem aufgrund des Willens des Künstlers reale Qualitäten zu imaginären transformiert werden, bzw. der Entstehungsort der Wahrheit. Heidegger legt dabei die Betonung mehr auf die Wahrheit als auf ihre Entstehung.

Keineswegs zufällig gelangt das Problem der Phantasie in den Mittelpunkt jener Untersuchungen, die bemüht sind, phänomenologische Gegebenheiten als Grundlagen für den Versuch einer Analyse des Wesens aufzuklären. Mit anderen Worten gesagt, berücksichtigt werden intentional objektivisierte Erlebnisse, wie zum Beispiel jene, die der Künstler im Augenblick der Entstehung eines Kunstwerkes hat, oder die Erlebnisse des Betrachters zur Zeit der Gestaltung eines ästhetischen Gegenstandes; hierbei denkt man an eine innere Beobachtung, die der Beobachtung des Äußeren (der Wahrnehmung) entgegengestellt wird. Es ist leicht festzustellen, daß der Wahrnehmung die Vergegenwärtigung entgegengestellt wird, bzw. das, was uns

in der Phantasie vor den Augen schwebt (Hua, XXIII/3). Wenn Husserl den Begriff der Phantasie in den Mittelpunkt seiner Erörterungen stellt, muß man bedenken, daß ihn die Phantasie nicht als eine Aktivität der Seele interessiert; er versucht in erster Linie, jene phänomenologischen Gegebenheiten zu erforschen, die die Grundlage für die Analyse des Wesens bilden. Diese Gegebenheiten sind intentional objektivisierende Erlebnisse, die gewöhnlich als Vorstellungen der Phantasie bezeichnet werden, meist jedoch nur als Vorstellungen. Solche sind, Husserls Worten zufolge, Vorstellungen des Kentauren, die uns der Künstler vermittelt und diese Vorstellungen werden der äußeren Beobachtung, der Wahrnehmung entgegengestellt. Dem Äußeren, das wahrhaftig erscheint, wird die innere Vorstellung entgegengestellt, das, was im Inneren vergegenwärtigt wird, was, wie bereits gesagt, "in der Phantasie schwebt". Die Vergegenwärtigung wird auf diese Weise als äußerster Modus intuitiver Vorstellung aufgefaßt.

Die Phantasie könnte als einfacher Schein verstanden werden, aber jeder Schein der sinnlichen Wahrnehmung ist nicht zugleich auch ein Schein der Phantasie; der Ursprung des Scheins, mit dem sich Husserl hier besonders beschäftigt, muß im Subjekt liegen und er beruht auf seinen Tätigkeiten. Auf diese Weise ist das Phantasieren eine der Wahrnehmung entgegengestellte Aktivität, die immer an die Gegenwart gebunden ist. Indem der Betrachter sich das Bild ansieht, lebt er in seiner Bildlichkeit; auf dem Bild wird ihm das Objekt vergegenwärtigt. Das Bewußtsein von dieser immanenten Bildlichkeit ist für die ästhetische Beobachtung des Bildes von besonderer Bedeutung. Das dabei entstehende Interesse wird nicht nur durch das Sujet des Bildes verursacht, denn dort, wo das Bild ästhetisch wirkt, ist diese Wirkung nicht nur eine Folge des Sujets, sondern auch des Kolorits. Die Farben selbst haben eine bestimmte Aussagekraft. Auf diese Weise ist es notwendig, wenn man in die Welt des Sujets vordringen möchte, das Spiel der Phantasie in Bewegung zu setzen (Hua XXIII/37), so daß Husserls Worten zufolge auf den Bildern eines Paolo Veronese oder Dürers gleichzeitig die Landschaft und die Zeit, in der sie gelebt haben, zu sehen sind.

Husserl hebt gleichzeitig völlig zu Recht hervor, daß uns auf dem Bild nicht so sehr das Sujet interessiert, sondern die Art, in der dieses verwirklicht wird und uns ästhetisch anspricht; auf diese Weise wird die These von der Bedeutung der geistigen, bzw. der metaphysischen Sphäre des Hintergrundes eines Kunstwerkes expliziert. Husserl schreibt darüber in den Jahren 1904/1905 in seinen Schriften *Phantasie und Bildbewußtsein*. Was außerordentlich wichtig ist, ist die Tatsache, daß er die Beispiele in erster Linie aus den bildenden Künsten schöpft, wobei er ständig betont, daß es ohne Bilder keine bildende Kunst gibt. Diese Behauptung steht gänzlich im Einklang mit der klassischen Konzeption des Bildes, die die Verfahrenstechnik nicht als eine Dimension des Kunstwerkes berücksichtigt. So etwas könnte bei der Musik Kunst zum Ausdruck kommen, doch es ist keineswegs ein Zufall, daß Husserl, wenn er

über das Kunstwerk spricht, als Beispiele die Dichtung und die bildende Kunst anführt. Wenn er sich auf die Schauspielkunst beruft, tut er dies, indem er die Dimensionen der Realität erforscht, so daß die Zeit nicht als Art der Existenz eines Kunstwerkes auf dem Horizont seiner Untersuchungen erscheint.

Dies könnte bedeuten, daß Husserls Thesen innerhalb der Meinungsauffassung der klassischen Kunst verbleiben, und daß sie nicht "funktionieren" wenn von moderner Kunst die Rede ist; dies wäre wahrscheinlich richtig, wenn man nicht in einen neuen, postmodernen Raum vorgedrungen wäre, und wenn es nicht zu einer Kehrtwendung gekommen wäre, die ungeahnte Einblicke ermöglicht; es handelt sich nämlich darum, daß das Wesen der klassischen, der modernen und der postmodernen Kunst gleich ist. Wenn es überhaupt einen Unterschied gibt, dann existiert er lediglich in der Art der Interpretierung des Gegenstandes, der im Rahmen schöpferischer Tätigkeit konstituiert wird. In dem bereits er-wähnten Vortrag sagt Husserl, daß sich das Bild deutlich von der Wirklichkeit unterscheiden muß (Hua, XXIII/41); auf diese Weise antizipiert er Hartmanns späteres Insistieren auf der Notwendigkeit der Existenz von Derealisierungsmitteln, Mitteln, mit deren Hilfe das Kunstwerk aus der realen Welt ausgesondert wird, womit wiederum verhindert wird, daß es zu einem Surrogat der Wirklichkeit wird.

Man darf nicht die Tatsache aus den Augen verlieren, daß die Fragen, die Husserl hier aufwirft, nicht diejenigen sind, mit denen er sich eigentlich befassen wollte, denn, wenn es so wäre, dann hätte er sicherlich explizit eine ästhetische Theorie entwickelt. Tatsache ist, daß ihn nicht die ästhetizistische, sondern die ästhetische Dimension interessiert hat, so daß er sich, indem er das Phänomen der Sinnlichkeit analysiert, bezüglich des Begriffs des Ästhetischen Kant nähert.

Das Bild besitzt einen eigenen Raum, der nicht identisch ist mit jenem, den wir auf dem Bild perzipieren, und dies obwohl sein Ursprung im reellen Raum und der Wirklichkeit mit ihren augenblicklichen Wahrnehmungen liegt; der unsichtbare Teil des Raums, der Teil des Bildes ist, steht im Gegensatz zu jenem Teil des Raums, der mit Hilfe der Erfahrung erfaßt werden kann (Hua XXIII/509). Aufgrund des Aufeinandertreffens dieser beiden Räume, aufgrund ihrer Verflechtung entstehen Fiktionen: der König auf der Bühne, sagt Husserl, ist ein entsprechend gekleideter, realer Mensch; wenn er aber die Bühne verläßt und in der Garderobe seine Kleidung abstreift, ist er wieder ein ganz einfacher Mensch, während die Königsbekleidung wieder zu einem ganz gewöhnlichen Kleidungsstück wird.

Auf diese Weise gelangt man zu der Erkenntnis, daß sich die Frage nach dem Wesen der Kunst, wenn von bildender Kunst die Rede ist, zu einer Frage nach dem Wesen des Bildes entwickelt, so daß wir zur Frage des Bildes im Lichte der Beziehung zwischen der Realität und der Nichtrealität zurückkehren müssen, bzw. zur Frage der Welt des Bildes im Rahmen der Welt der realen Gegenstände. Dies ist auch einer der Gründe warum Husserls Schüler und

Mitarbeiter, Eugen Fink, in den dreißiger Jahren, ausgehend von den Schriften seines Lehrers, die Welt und das Wesen des Bildes analysiert hat. Finks Analysen gehen von der Thematisierung des phänomenologischen Sinnes der Nichtwirklichkeit aus, die er als einen der Wirklichkeit entgegengesetzten Begriff auffaßt, denn das *Nicht-* ist hier, da Fink nicht das Problem des Seins oder Nichtseins sogenannter intentionaler Gegenstände interessiert, keine Negation, sondern das Nichtsein, welches im Sein konstituiert ist.

Tatsache ist, daß Fink, indem er die Konstitution irrealer Erlebnisse untersucht (Fink, 1966, 67), was wiederum einen Einblick in den ontologisch begründeten Charakter des Bildes mit einschließt, vom Bild als einem Gegenstand unserer Umwelt ausgeht; dies kann ein Kunstwerk oder eine Photographie sein. Die Frage, ob es sich um ein reines, gegebenes Werk handelt oder lediglich um ein "Bild", erhält ihre Gegenstandsform aufgrund der menschlichen Subjektivität. Das Bild, als ein Erzeugnis der Kultur, erweist sich als ein zweckmäßiges Gebilde. Das, was uns auf dem Bild am meisten interessiert, ist Finks Worten zufolge seine Bedeutung (73), doch sie ist nicht Teil des reinen Phänomens des Bildes.

Wie ist dies überhaupt zu verstehen? Es ist offensichtlich, daß es sich um eine Irrealität im Sinne einer idealen Bedeutung handelt, die sich als ideale Singularität eines Kunstwerkes erweist. Der Erkenntnis gehen letztendlich subjektive Absichten des Künstlers voran, wobei diese Absichten durch die Erkenntnis selbst entstehen (P. Riker), die wiederum den Schlußpunkt der Deutung bildet. Die Deutung, von der hier die Rede ist, ist von besonderer Wichtigkeit, denn gerade sie unterstreicht die Bedeutung des Verdeutlichungsprozesses, der sich unmittelbar vor dem Bild abspielt.

In der erwähnten Schrift definiert E. Fink das Bild als eine Einheit des realen Trägers und der Bildwelt, die sich auf diesem basiert. Die Bildwelt ist immer mit dem realen Träger verbunden; sie besitzt immer einen eigenen Raum und eine eigene Zeit, es existiert aber auch eine Sphäre, die die Bildwelt umgibt und die sich im offenen Horizont ihrer Räumlichkeit verliert (74). Objekte, die sich auf den Bildern befinden sind keine wirklichen Objekte des Raums und der Zeit, sondern sie besitzen vielmehr ihren eigenen Raum und ihre eigene Zeit. Dies ermöglicht in der Bildwelt die Existenz einer andauernden Gegenwart (diese Gegenwart hat dabei auch ihre Vergangenheit und ihre Zukunft, wobei man die Vergangenheit und die Zukunft der Bildwelt und nicht die reale Vergangenheit oder Zukunft des Bildes im Sinne hat).

Indem er auf die Unwirklichkeit der Bildwelt hinweist, ist Fink gleichzeitig bemüht, den wahren "Anschein" dieser Welt zu betonen; hier ist die Rede von der Wirklichkeit der "Unwirklichkeit" selbst. Die Bildwelt ist das, was das Bild zum Bild macht. Der Träger des Bildes steht hier nicht im Mittelpunkt, da wir uns die ganze Zeit seines bewußt sind; der Träger ist nicht nur das Material, die Leinwand oder die Farbe, sondern, wie dies Fink hervorhebt, die gesamte Oberflächenstruktur des Bildes - all das, was den

Träger "bedeckt", und das ist eben die Art, auf die uns der Träger des Bildes entgegentritt.

Hier handelt es sich um eine wesentliche Struktur des Wesens des Bildes: in dem Ausmaße, in dem das Wesen des Bildes einheitlich wirkt, besitzt der Träger eine fast anonyme Funktion. Diese Anonymität hat den spezifischen Charakter einer bestimmten, selbstverständlich wirkenden Selbstgegebenheit. Die Wasseroberfläche ist nicht in dem Maße zu sehen, in dem das Bild auf der Wasseroberfläche zu sehen ist.

Die Art der Gegebenheit des Bildes, über die Fink hier spricht, und die seiner Meinung nach die Funktion des Trägers der Bildwelt innehat, ist ein neuer Moment im Rahmen der Analyse der Struktur des Bildes im Ganzen. Diese Tatsache unterscheidet sich grundlegend vom dem, was wir bei Hartmann finden, der unter dem Träger nur die materielle Schicht des Bildes versteht, aber auch ein wesentliches Motiv, das später (bewußt oder unbewußt) auch R. Ingarden übernehmen wird.

Im letzten Kapitel seiner Inauguraldissertation widmet Fink seine Aufmerksamkeit dem Phänomen der Transparenz des Bildes; das gesamte Bild ist nur ein "Fenster", das Einblicke in die Bildwelt erlaubt. Diese Aussage bezüglich des Fensters und der Transparenz des Bildes ist in großem Maße parabolisch. Die Bildwelt ist perspektivisch auf den Betrachter ausgerichtet, der das Orientierungszentrum der Bildwelt ist. Mit dem Begriff des "Fensters" als der Struktur des Wesens vom Phänomen des Bildes glaubt Fink zum Grundbegriff gelangt zu sein, der in der Grundlage einer intentional-konstitutiven Analyse des Bildes liegen muß. Das Fenster, welches gleichzeitig real und "unwirklich" ist, ist ein noe-matisches Korrelat des medialen Aktes "des Bildbewußtseins", bzw. nichts anderes als ein reines Phänomen des Bildes.

In der Schrift *Phantasie und bildliche Vorstellung* unterscheidet Husserl zwischen dem Bild und der Sache; wenn vom erstgenannten die Rede ist, kann man (a) vom Bild als einer physischen Sache sprechen (das ist eine Sache, die wir mit der Post verschicken können, eine Sache, die an die Wand gehängt oder vernichtet werden kann) und (b) man kann vom Bild als einem Objekt sprechen, welches mittels bestimmter Farben und Formen in Erscheinung tritt. Das zweitgenannte ist kein widergespiegeltes Objekt, kein Sujet des Bildes, sondern ein Analogon eines Phantasiebildes. Das bedeutet, daß das Bewußtsein hinsichtlich des Unterschieds zwischen dem repräsentierten und dem repräsentierenden Bildobjekt aufrechterhalten werden muß, die sich wiederum vom physischen Bild unterscheiden (Hua, XXIII/109-110).

Wenn ein zeitweiliges Verlassen der Wirklichkeit als ihre Negation aufgefaßt wird, als ein Nichtakzeptieren der Wirklichkeit oder als ihre Zersetzung, wobei der Wirklichkeit ein aktiv apperzipierter Gegenstand entgegengestellt wird, erscheint es verständlich, die Frage nach dem Charakter dieser aktiven Apperzeption zu stellen: steht sie auf der Seite des Betrachters oder kennzeichnet sie den Schauspieler, der, indem er seinen Text spricht,

gleichzeitig sowohl den Inhalt dieses Textes fühlt, als auch sich selbst als zwei verschiedene Tatsachen des Bewußtseins auffaßt. Oder anders ausgedrückt: auf welche Art und Weise reiht das perzipierende Bewußtsein ein und dasselbe Objekt in zwei separate Dimensionen ein? Ein ständig auftretendes Problem ist die Frage nach der Grenze, die überschritten werden muß, um aus der realen Welt in die Welt der Kunst zu gelangen; Tatsache ist, daß diese Grenze immer wieder verschoben wird, und daß sie nicht ein für allemal bestimmt werden kann, sondern daß sie durch das uns als Kunst erscheinende Werk determiniert wird.

In einer solchen "Auffassung" ist auch die Grundlage der Existenz eines Kunstwerks zu suchen, so daß völlig zu Recht die These vertreten werden kann, daß die Welt ein Bild in der Welt der Phantasie ist. Die Zwiespältigkeit der Welten (obwohl jeder Gebrauch des Begriffes *Welt* im Plural logisch unsinnig ist), von der hier die Rede ist, ist eine Parabel, mit Hilfe derer die Eigentümlichkeit des Phänomens des Künstlerischen in der Kunst gedeutet wird. Wenn dies nicht im Rahmen des von Aristoteles determinierten kategorialen Apparates der abendländischen Philosophie möglich ist, dann ist dies sicherlich möglich, wenn eine bildliche Denkweise (in der Art der Denker vor Sokrates) ins Spiel gebracht wird, oder aber jene Denkweise, die sich, so wie dies E. Fink tut, eines komplexen Spiels bis zu einer bestimmten Grenze gleichgesetzter Grundphänomene bedient.

Wenn man sich in der Phantasie eine Sache "vorstellt", dann ist die Beziehung dieser "Vorstellung" zum Gegenstand analog zu der Beziehung der Photographie dieser Sache und der Sache selbst. In beiden Fällen sind die Bilder der Gegenstände (ausgehend von ihrer gegenständlichen Dimension) ein *Nichts*, wobei die Rede über sie einen gänzlich modifizierenden Sinn bekommt, der auf eine ganz andere Art der Existenz

hinweist. Husserl weist darauf hin, daß auf dem Bild kein Objekt existiert, sondern nur ein aufgenommenes Objekt und wirklichkeitsgetreue Farben auf dem Papier, sowie ein ihnen entsprechender Komplex von Wahrnehmungen, die der Betrachter des Bildes erlebt (Hua, XXIII/110). Desweiteren existiert das Bild in der Phantasie nicht wirklich, doch es existiert ein ihr entsprechender Komplex von sinnlichen Phantasieinhalten, die bei dem Erleben unserer Phantasievorstellungen zum Vorschein treten. Im Bewußtsein wird nicht das Bild vergegenständlicht, sondern vielmehr das Objekt als fiktives Bild.

Hier muß man bedenken, daß unter Phantasie, wenn man diesen Begriff auf populäre Art deutet, nicht nur die künstlerische Phantasie (aus der die meisten Beispiele hergeleitet werden) verstanden wird. In einem noch geringeren Maße könnte dieser Begriff in einem eingegrenzten Umfang gebraucht werden, den wir üblicherweise unter der Bezeichnung *produktive Phantasie* (die in jener Weise formgestaltend ist, in der sich der Künstler ihrer bedient) in der Psychologie antreffen. Der Gebrauch dieses Begriffes setzt die

Anwendung eines dritten Weges voraus, im Rahmen dessen sich der Begriff der Phantasie gleichermaßen sowohl hinsichtlich seiner perzeptiven als auch hinsichtlich seiner reproduktiven Dimension entwickeln wird.

Bei Husserl ist nicht die Rede vom Begriff der Phantasie in der Funktion der Kunst; da er aber das Phantasieren als eine der Wahrnehmung entgegengesetzte Erscheinung sieht, kann die Phantasie als eine eigenständige, spezifische Art der Auffassung verstanden werden, was wiederum jenen Punkt bildet, an dem die bereits einmal angedeutete Problematik, die der Ästhetik entspringt, in den Mittelpunkt der Untersuchungen rücken muß. Es handelt sich um eine ästhetische Art der Betrachtung, in dessen Mittelpunkt die Interpretation des Bildobjektes steht, welches sich jenseits des Interesses für das Sein und das Nichtsein befindet, denn dabei geht es um eine Betrachtungsweise, die keine bestimmten

Standpunkte voraussetzt: die ästhetische Betrachtung fordert den Ausschluß des theoretischen Interesses, die theoretische Einstellung muß weichen der ästhetischen (Hua, XXIII/591). Obwohl die Abgrenzung dieser zwei Gebiete nicht neueren Datums ist, werden wir uns erst heute der Tragweite des Beschlusses bewußt, den A. G. Baumgarten expliziert hat. Aus diesem Grunde ist es auch keineswegs zufällig, daß das Interesse für diesen, mehr als zwei Jahrhunderte vergessenen Denker wieder gewachsen ist; es ist nicht zufällig, denn dieses Interesse ist mit der Thematisierung der Natur in der Zeit der Postmoderne entstanden, was sich wiederum mit dem bei den ersten Romantikern und ihren unmittelbaren Nachfolgern entstandenen Interesse für die Natur deckt.

Das, was für den ästhetischen Standpunkt charakteristisch ist, ist die Möglichkeit, zu ihm zurückzukehren und die Wirklichkeit als ein "Bild" zu betrachten; d.h., daß wir die Möglichkeit haben, uns die auf dem Bild dargestellte Wirklichkeit vorzustellen, bzw. das Bild, auf dem die Wirklichkeit dargestellt wird. Wir können die Frage nach dem Gegenstand, der innerhalb dieser Wirklichkeit dargestellt wird, stellen und sogleich auch die Antwort darauf liefern: er ist die Gesamtheit dessen, was für das Subjekt existiert, was für das Subjekt gilt und was andauert. Gerät ein solcher Gegenstand in den Mittelpunkt der Phantasie, wird er sich vielleicht auf dem Schauplatz eines imaginären Widerstreits wiederfinden, denn ist dieser Widerstreit, fragt Husserl, nicht reine Phantasie? Ein Widerstreit mit Wahrnehmungen, Erinnerungen, Antizipationen? Hat nicht Phantasie mit dem Ausschluß aller Standpunkte bezüglich der Welt irgend ihre Stelle, irgend etwas, das sie bestreitet (Hua, XXIII/593)? Was sind das für Grenzen, die der Phantasie auferlegt werden? Geschieht dies von außen, oder entstehen diese Grenzen aus ihr selbst?

Hier ist offensichtlich nicht vom Spiel die Rede, sondern vom Ausschalten entgegengesetzter Wahrnehmungen aus dem Spiel, wobei der Schein nicht mehr Wirklichkeit ist, sondern vielmehr lediglich als Quasi-

Wirklichkeit erscheint. Die Frage der Wirklichkeit, die zusammen mit dem Begriff des Scheins aufgeworfen wurde, erscheint als Grundfrage jeder ästhetischen Forschungstätigkeit, so daß aus diesem Grunde jede Philosophie der Kunst ihre endgültige Gestalt als Ontologie der Kunst erhält.

Die Welt der Kunst ist die Welt der gestaltenden Phantasie, einer perzeptiven oder reproduktiven, die teils wahrnehmbar und teils nicht wahrnehmbar ist. Wir haben bereits festgestellt, daß wir während einer Theateraufführung in der Sphäre der perzeptiven Phantasie leben: die Bilder, die sich vor unseren Augen aneinanderreihen, formen eine Einheit und diese Formung der Einheit der Bilder in der Fiktion, die Husserl als "unmittelbare Imagination" (Hua XXIII/515) bestimmt, ist von entscheidender Bedeutung, wenn man den ästhetischen Charakter des Bildes bestimmen will; klar ist, daß wir es hier mit einer sinnlichen Darstellung jener Bilder zu tun haben, die der Schauspieler im Spiel produziert. Dieser sieht sich auf der Bühne gezwungen, die Vergangenheit sinnlich zu reproduzieren und sie dadurch unmittelbar in die Gegenwart umzusetzen.

2. Die Welt als Ort des gespielten Spiels

Unter Husserls Schriften über die Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung ist besonders der Text *Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis* (1918) wichtig, der 1980 im XXIII Band seiner gesammelten Werke (*Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*) veröffentlicht worden ist. Indem er sich neben der bildenden vor allem auf die Theaterkunst beruft, weist Husserl dort auf die Beziehung der Realität zu ihrer Darstellung im Rahmen eines dramaturgischen Werkes hin; wenn für ihn die Kunst eine Sphäre der formgestaltenden Phantasie ist, die entweder perzeptiv oder reproduktiv sein kann, teils wahrnehmbar und teils nicht wahrnehmbar, da sich ja die Kunst nicht unbedingt in der

Sphäre der Wahrnehmbarkeit bewegen muß (Hua, XXIII/514), dann ist die Sphäre der Kunst eine Fiktion, die nicht mit der Wirklichkeit gleichgestellt werden kann, sondern lediglich eine Möglichkeit darstellt. Diese Fiktion machen quasi-reale Dinge aus, die in ihrem eigenen (fiktiven) Raum und ihrer eigenen (fiktiven) Zeit verweilen. Diese Dinge befinden sich auf einem unbestimmten, nicht definierten Horizont einer Welt, innerhalb derer ein Gegensatz und ein Widerstreit zwischen dem Gegenstand der Erfahrung und dem Gegenstand der Phantasie bestehen.

Die Welt der Erfahrung ist hier ein grenzenloses System aktueller Erfahrungen, die sich im Rahmen des Horizontes, den die Erfahrung bildet, explizieren lassen. Innerhalb dieses Horizontes sind die Sphären der Freiheit und der willkürlichen Veränderbarkeit begrenzt. Die *Welten der Phantasie* sind gänzlich freie Welten, wobei jeder Gegenstand der Phantasie in der Welt der Phantasie als einer Art *Quasi-Woit* verweilt; der Horizont der

Unbestimmbarkeit der Welt der Phantasie läßt sich nicht durch eine bestimmte Erfahrungsanalyse explizieren. Die Eigentümlichkeit der Phantasie beruht auf ihrer *Willkürlichkeit*, bzw. auf einer willkürlichen Eigenwilligkeit (Hua, XXIII/535).

Der Einblick in die Existenz von *Quasi-Welten* hat zur Folge, daß das Kunstwerk, und insbesondere das literarische als eine Ansammlung von *Quasi-Aussagen* aufgefaßt werden kann, was Ingarden später als seinen originellen Beitrag zur Erforschung der Schichtung des literarischen Kunstwerks darzustellen versucht hat. Als weitaus wichtiger erscheint die Art der Problemstellung bei Husserl: wenn ein dichterisches Werk eine Ansammlung von assertorischen Aussagen ist, dann existieren Gründe dafür, den Ursprung bei Aristoteles zu suchen, der als erster die spezifische Struktur und den Modus der Existenz der Welt des Künstlerischen beschrieben hat.

In dem bereits erwähnten Vortrag aus dem Jahre 1918 weist Husserl auf die Natur jener Welt hin, die mittels der Aufführung eines Schauspiels entsteht: wenn die Darstellung in Bildern, die als Widerspiegelung eines realen Objektes bestimmt werden kann, Kernpunkt der bildenden Kunst ist, dann könnte diese Art der Formgestaltung nicht als paradigmatisch auch für alle anderen Kunstarten aufgefaßt werden. Aus diesem Grunde muß auch, wenn von Werken der Schauspielkunst die Rede ist, betont werden, daß hier eine andere Realisierungsform als eine einfache Widerspiegelung innerhalb der fiktiven Welt besteht. Es handelt sich um einen Schaffensprozeß, der die Dinge nicht wiedergibt, sondern diese aus ihnen selbst formt. Sie wachsen aus sich selbst heraus, sie nehmen reale Räume ein und dank der Fähigkeit des Betrachters, sich gleichzeitig sowohl des Realen als auch des Fiktiven bewußt zu sein, existieren sie real in der Welt des Irrealen, wobei die einzige Realität das gespielte Spiel ist.

Während der Theateraufführung leben wir in einer Welt der perzeptiven Phantasie und bewegen uns auf der Ebene einer *Quasi-Wirklichkeit*; vor unseren Augen reihen sich Bilder aneinander, die wir zu einem einheitlichen Bild zusammenfügen, doch es handelt sich dabei offensichtlich nicht um eine Widerspiegelung, die wir bei einem Werk der bildenden Kunst antreffen. Auf der Bühne spielt sich die Vorstellung irgendeiner historischen Persönlichkeit ab, wie z.B. Richard III. oder Wallensteins. Diese Vorstellung besitzt sicherlich eine ästhetische Funktion; offensichtlich ist, daß wir es dabei nicht mit einer Widerspiegelung sondern mit einem in der Imagination erzeugten Bild zu tun haben. Die Rede ist von einer perzeptiven Phantasie, bzw. von einer unmittelbaren Imagination (Hua, XXIII/515). In Abhängigkeit davon, um welches Schauspiel es sich handelt, glaubt Husserl, daß man zwei Phantasiemodi unterscheiden kann: erstens, die Phantasie, die etwas Vergangenes in die Gegenwart überträgt (so wie dies beim realistischen, bürgerlichen Drama der Fall ist) und die er als *Phantasie des Vergangenen*

bezeichnet. Der zweite Modus ist die *reine Phantasie*, die wir bei Hoffmannsthal's Märchen antreffen.

Die Schauspieler auf der Bühne produzieren Bilder; das sind Bilder einer tragischen Handlung, wobei jeder von ihnen eine bestimmte Gestalt formt. Das Bild von einer Persönlichkeit, welches auf der Bühne entsteht, ist jedoch nicht mit dem Abbild von dieser Persönlichkeit gleichzusetzen, so daß die Vorstellung des Schauspielers nicht denselben Sinn hat wie das Bildobjekt bei der Darstellung eines Bildsujets. Weder der Schauspieler noch sein Bild, das er vor unseren Augen produziert, sind Bilder, in denen sich ein anderes Objekt widerspiegeln könnte. Die Vorstellung des Schauspielers stellt ein Produzieren von Bildern dar, das mittels seiner Bewegungen, seiner Mimik, seines äußerlichen Auftretens entsteht (Hua, XXIII/515).

Im Rahmen seiner Vorträge über Wahrnehmungen und ihre Formen (1918) hat Husserl gesagt, daß das dargestellte Schauspiel ein reines perzeptives Fiktum ist (Hua, XXIII/515). Auf diese Weise hat er unmittelbar die Realität dessen, was auf der Bühne dargestellt wird, thematisiert. Obwohl von ganz anderen Motiven geleitet, stellt Husserl die Frage, was wir eigentlich sehen und im Anschluß daran hebt er hervor, daß auch unsere Art des Sehens lediglich das Ergebnis dessen ist, was wir gelernt haben zu sehen, bzw. dessen, was wir überhaupt zu sehen bereit sind. Das bedeutet wiederum, daß das, was wir sehen, nicht das ist, was wir sehen, sondern etwas ganz anderes, etwas, was wir erst sehen, wenn wir uns das Schauspiel vom künstlerischen Standpunkt aus vor Augen führen.

Alles, was sich auf der Bühne abspielt, hat, wie dies dieser Philosoph betont, einen *Als-ob-Charakter*. Die Schauspieler als Lebewesen, die realen Dinge: die Kulissen, die Gegenstände auf der Bühne, die Vorhänge, all das *stellt* etwas *vor* und dient dazu, uns in eine künstlerische

Illusion zu versetzen (516), Alles was auf der Bühne erscheint, obwohl es einen darstellenden Charakter hat, ist nicht dazu da, um sich selbst darzustellen, sondern um etwas zu vergegenwärtigen, was nicht da ist und was seinem Wesen nach eher existiert als das, was in diesen Augenblicken unseren Sinnen vorgesetzt wird.

Auf diese Weise gerät der Zuschauer in eine paradoxe Lage: er nimmt das wahr, was er sieht, doch das, was er sieht, sieht er in Wirklichkeit nicht. Er sieht vielmehr das, was real nicht zu sehen ist und was letztendlich die einzige Realität auf der Bühne ist.

Nur diese doppelte Art des Sehens, die es dem Zuschauer ermöglicht, gleichzeitig in zwei verschiedenen Welten zu weilen und sich während der Theatervorstellung der Existenz jeder dieser Welten gleichermaßen bewußt zu sein, ist eine notwendige Voraussetzung für das Erfassen des Künstlerischen in der Schauspielkunst.

Indem wir ein scheinbares Erlebnis im Rahmen einer Welt als Bildwelt leben, besitzen wir nicht mehr die Erfahrung der realen Welt (und vor allem

besitzen wir nicht mehr die Erfahrung, die man aufgrund der Vorstellung von uns dargestellten Realitäten erhält), und zwar vor allem, weil diese Art der Welt von Beginn an von diesem Spiel ausgeschlossen ist. Das Drama spielt nicht mit der Welt, sondern bietet die Möglichkeit, daß die Welt in seinem Rahmen ihr eigenes Spiel spielen kann. Aus diesem Grunde sind die Möbelstücke auf der Bühne in jenem Maße real, in dem sie in der Bildwelt fiktiv sind. Andererseits sind diese Möbelstücke auf der Bühne kein Bild der Fiktion, sondern gänzlich real und sie determinieren den Standpunkt des Zuschauers, der am Bühnenspiel teilnimmt.

Hierbei handelt es sich natürlich nicht um wirkliche Möbelstücke, sondern um Möbel im Zimmer einer bestimmten Gestalt, so daß es sich Husserls Worten zufolge um fiktive Möbelstücke handelt, um Möbelstücke, die durch die Phantasie verkörpert werden. Auf diese Weise stehen diese im Gegensatz zur realen Wirklichkeit, deren Bestandteil real existierende Möbelstücke sind. Ein Möbelstück ist ein Gebrauchsgegenstand und er besitzt im Zimmer eine bestimmte Funktion. Doch das Zimmer ist, da es ja jetzt der Wirklichkeit entgegengestellt wird, eine Fiktion - es hat einen Gebrauchswert, doch nur für Personen, die selber eine Fiktion sind. Aus diesem Grunde ist das in der Phantasie Wahrgenommene nicht etwas, was der Wirklichkeit, der Gegenwart oder der Vergangenheit entspricht, sondern dieses Wahrgenommene wurde als ein *Als-ob*-Inhalt, als eine *Als-ob*-Wirklichkeit erfahren.

Die perzeptive Phantasie ist durch reale Dinge begründet; der Zuschauer nimmt mit seinen Sinnen eine Art von Realität wahr, während er gleichzeitig eine ganz andere erlebt. Diese erste Art von Realität, die Hartmann als Vordergrund bezeichnet, ist Voraussetzung für das Erscheinen all dessen, was wir als fiktiv und nicht real bezeichnet haben. Dieses existiert wiederum nur im Bewußtsein des Zuschauers, und zwar jenes Zuschauers, der die Dinge künstlerisch betrachtet und die Fähigkeit besitzt, die Dinge jenseits der Realität zu erfassen, bzw. in eine andere Realität vorzudringen, die die Schauspieler mit ihrem Bühnenauftritt erzeugen.

Den Hintergrund bilden Wahrnehmungen und Erfahrungen, welche die realen Dinge erzeugen, so daß das künstlerische Objekt in diesem Hintergrund *dargestellt* wird - es ist eine Illusion und wir haben es, ob wir es nun wollen oder nicht, in Wirklichkeit mit Illusionen zu tun. Husserl stellt hier folgende Frage: Was ist die Charakteristik dieser Darstellung?

Wenn von Illusion im eigentlichen Sinne des Wortes die Rede ist, im Sinne der Einbildung, dann tritt eine solche Wahrnehmung zum Vorschein, die durch die Möglichkeit eines Übergangs zu anderen Wahrnehmungen oder reproduktiven Erfahrungen gekennzeichnet ist, zu Wahrnehmungen, die bezüglich ihres Ursprungs illusionistisch sind und die in einem Widerstreit zu anderen perzeptiven Momenten stehen (Hua, XXIII/516). Wenn aber von einer Theatervorstellung die Rede ist, dann taucht hier das Spiel auf (ein Segment der Welt der Einbildung). Hier beginnt das Ganze nicht mit einer normalen

Wahrnehmung, man geht nicht von der Realität des perzeptiv Erscheinenden aus; wir wissen von Anfang an, daß das, was wir sehen, nicht etwas Reales ist, so daß alles einen wirklichkeitsfremden Charakter erhält. Das Reale wird existent neutral und ermöglicht es auf diese Weise dem Irrealen, in den Vordergrund zu treten, bzw. als real angesehen zu werden.

Das ist aber nicht dasselbe wie bei der reinen Illusion, bei der wir uns auf der Grundlage der Erfahrung befinden und ihr die Illusion entgegenstellen, wobei wir auf diese Weise gleichzeitig das Letztgenannte aktiv negieren. Wenn von einer schauspielerischen Illusion die Rede ist, dann handelt es sich um eine Illusion von ganz anderer Art: wir akzeptieren sie, wir gehen von ihr aus, wir „sehen“ ihre Objekte als Gegenstände der Wirklichkeit. Dabei muß nochmals betont werden, daß der Zuschauer nie das Reale mit dem Scheinbaren verwechselt; dieses *künstlerische Bild*, das wir als Darstellung der Wirklichkeit akzeptieren, ist für uns die Wirklichkeit, doch sie ist eine besondere Art von Wirklichkeit, die wir nicht mit der Realität „verwechseln“ werden, sondern von der wir vielmehr bedingt sagen werden, daß sie ein *Abbild der Wirklichkeit* ist.

Mit diesem Abbild der Wirklichkeit wird unsere nichtmodifizierte Erfahrung überdeckt. Im Bewußtsein des Zuschauers existieren gleichzeitig zwei Sphären der Erfahrung „ein und derselben Sache“. Diese zwei Sphären einer solchen Struktur können aber zu keiner Zeit miteinander verschmolzen werden, da es sonst zum Verlust ihrer spezifischen Unterschiede kommen würde. Doch gerade in diesen Unterschieden liegen die Möglichkeiten, daß sich der Zuschauer nachträglich sein eigenes Bild eines Kunstwerkes macht, bzw. das, was in der Ästhetik als ästhetischer Gegenstand bezeichnet wird. Diese Konkretisierung ist das Ergebnis despulsierenden Schreitens zwischen zwei Realitäten, die auf der Bühne in Erscheinung treten. Bereits wenn die Vorhänge aufgehen, befindet sich der Zuschauer auf der Ebene der Illusion und der Einbildung; dieser Tatsache bleibt er sich bis zum Ende der Vorstellung bewußt. Indem er in jene Sphäre versetzt wird, die Phantasiewahrnehmungen produziert, beginnt er aktiv zu urteilen, sich zu ängstigen, zu hoffen, zu leiden; Husserls Worten zufolge tut der Zuschauer all dies in einem *Als-ob-Modus*, im Modus der Phantasie. Wenn dies nicht der Fall wäre, könnte der Zuschauer nicht unbeteiligt bleiben und die Intensität des Erlebnisses auf der Bühne über sich ergehen lassen. Diese Tatsache rechtfertigt die These, daß es sich hierbei nicht um irgendein „richtiges Erlebnis“, sondern in erster Linie um ein künstlerisches Erlebnis handelt.

Es bestehen Gründe für die Annahme, daß diese Beziehung des Schauspielers und der Ereignisse auf der Bühne doch neueren Datums sind; die Griechen haben auf der Bühne nicht eine Vergegenwärtigung der Fiktion gesehen, sondern vor allem eine Manifestation der wirklichen Existenz. Aus diesem Grund waren auch die Ereignisse im Theater für sie so erschütternd und deshalb haben sie, indem sie das sahen, was eigentlich nicht zu sehen ist, in Wirklichkeit jene Dinge wahrgenommen, die in der Struktur der Dinge, oder

noch genauer gesagt, in der Struktur des Kosmos liegen. Das Dargestellte hatte für sie nicht den Modus einer Fiktion, sondern war eine Erscheinung des wahren Seins in seiner wahrhaftigen, nicht verborgenen Form.

Da auf der Bühne das Drama des Kosmos dargestellt wurde, welches dadurch mit sich selbst spielt, daß es sich bei diesem Spiel sowohl der Götter als auch der Menschen bedient. Auf diese Weise werden die Letztgenannten in doppeltem Sinne zu Spielzeugen: zum einen sind sie Spielzeuge der Welt und zum anderen der Götter; so waren die Schauspieler auf der Bühne nur Erscheinungsformen kosmischer Mächte - entgegengesetzte Prinzipien aus deren Widerstreit die Welt sowohl auf der Bühne als auch im Bewußtsein der Zuschauer entsteht. Damals trugen die Schauspieler Masken, denn sie waren keine Individuen (ein Individuum kann, wie dies Nietzsche zu recht bemerkt, nur komisch, jedoch nicht tragisch sein), sondern sie verkörperten die Macht. In technischer Hinsicht war ihre Aufgabe leichter als heutzutage, da sie ja keine Probleme mit der Mimik und Gestik hatten - alles was sie tun mußten, war, den Text laut und deutlich aufzusagen. Andererseits war ihre Aufgabe aber auch schwieriger, weil ihre Verantwortung größer gewesen ist: durch die Teilnahme am dramaturgischen Geschehen wurden sie auch zu Teilnehmern an der Weltordnung, sie waren eine Welt für sich und das Drama war damals ein Können ohne Kunst.

Wenn sich die Situation nach dem Verschwinden der Kunst der Griechen verändert hat, und wenn die Rolle der Schauspieler in neuerer Zeit eine andere ist, wenn sie sich jetzt realer Mittel bedienen, um durch die Darstellung realer Gestalten irrealer Effekte zu erzielen, dann könnten wir die Frage stellen, auf welche Art und Weise sie imstande sind, die früher erwähnte *Quasi-Wirklichkeit* darzustellen? Wenn, wie dies Husserl richtig bemerkt, die Zielsetzung des Theaters in einer *Ins-Werk-Setzung* liegt - wobei wir wissen, daß einer seiner berühmten Schüler später sagen wird, daß die Kunst eine *Ins-Werk-Setzung der Wahrheit* ist - dann könnte man sagen, daß das moderne Theater nicht mehr darauf abzielt, die Zuschauer die Wahrheit zu lehren (wie beim antiken Theater), sondern eine gänzlich andere Perzeption: das Theater ist heute Wegbereiter für jene Erfahrung, die eine doppelte Apperzeption, ein doppeltes per-zeptives Verstehen anregt.

Die *Quasi-Welt* einer *quasi-empirischen* Gestalt auf der Bühne ist grenzenlos unbestimmbar (Hua, XXIII/535), und zwar in jenem Maße, in dem die Welt, die außerhalb unserer aktuellen Erfahrung liegt, unbestimmbar ist und die in sich die Möglichkeit der imaginären Formgestaltung birgt, die Möglichkeit für das Erscheinen fiktiver Wesen, die vor uns mit all ihrer schauspielerischen Realität nur fiktiv aneinandergeraten. Der Konflikt ist erhalten geblieben und man könnte sagen, daß er in der Genese des Dramas immer anwesend ist, obwohl er längst seinen ursprünglichen Sinn verloren hat. Das Wesen des Konflikts ist in Vergessenheit geraten und das Drama wird von der Fiktion beherrscht.

Jene Fiktion, die im Theater vor unseren Augen erwächst, ist nicht das Wesen des Kosmos, sondern nur eine in der Sache selbst dargestellte Fiktion, bzw. einer der gegebenen Zustände in seiner eigenen perzeptiven Darstellung; aus diesen Gründen ist auch alles, was wir wirklich perzipieren, eine Fiktion. Husserl bemerkt, daß dies nur eine Reflexion ist und ein bestimmtes In-Beziehung-Setzen beider Auffassungen (der realen und der fiktiven) in ihrer Gegebenheit (Hua, XXIII/518). Die Kunst des Dramas wurde auf den transzendentalen Boden übertragen: die entgegengesetzten Gegebenheiten verweilen auf dem Boden des Bewußtseins.

Die Kunst ist zu einer Sphäre geworden, im Rahmen derer unmittelbar die Fähigkeit gelehrt wird, die Dinge gleichzeitig in doppeltem Licht zu sehen: die Welt der Fiktion erwächst aus der realen Welt; die Zustände in diesen beiden Welten werden unmittelbar nebeneinander vorgegeben, sie sind in ein und derselben Gestalt miteinander verflochten, die zugleich real und fiktiv ist; der Zuschauer ist sich dieser Doppeldeutigkeit bewußt und dieses Bewußtsein ermöglicht es, das Kunstwerk ästhetisch zu genießen, von dem wir seit jeher „wissen“, daß es vom Standpunkt der „Alltagsrealität“ aus gesehen eine Fiktion ist. Die Möglichkeit des ästhetischen Genießens ist ein zusätzliches Anzeichen für jene Veränderung, von der wir hier sprechen: die Griechen hatten nicht diese ästhetische Beziehung zum Drama und sie haben die Schauspielkunst der Schauspieler nicht *genossen*, bzw. sie haben im Kunstwerk nicht dasselbe gesehen und gesucht wie wir. Aus diesem Grunde gehören ihre Werke für uns endgültig der Vergangenheit an. Husserl betont die Möglichkeit der Veränderung des thematischen Standpunktes: dies geschieht dann, wenn der Boden der Realität verlassen wird und wenn ein Leben aufgrund von Wahrnehmungen beginnt, das sich nicht mehr auf Erfahrungen, sondern auf der Phantasie basiert. In diesem Augenblick entsteht die Welt der Phantasie, in die der Zuschauer dank des Aktes der Verneinung der Realität gelangt. Dieser Akt ist von besonderer Bedeutung, da gerade mit seinem Auftreten die Unvollständigkeit des philosophischen Denkens aufgezeigt wird, und zwar deshalb, weil die Philosophie nicht imstande ist, das *Nichts* zu thematisieren und dieses explizit zu deuten. Tatsache ist, daß das philosophische Denken unentwegt danach strebt, und daß es dies als seine dringendste Aufgabe ansieht, doch es ist auch offensichtlich, daß ihm dies auf Dauer nicht gelingt. So etwas ist jedoch gerade in der Kunst möglich: indem sie den Übergang von der realen in die fiktive Welt vergegenwärtigt, ist sie imstande, unmittelbar und praktisch zu *zeigen*, jedoch aber nicht *auszudrücken*, was sich da eigentlich abspielt.

Die konstituierten Möglichkeiten im Rahmen des Phantasiebewußtseins geraten nicht in Konflikt mit den Relationen der Wirklichkeit, da es sich hierbei um zwei separate, parallele Welten handelt. Während die Welt der Erfahrung ein grenzenloses System aktueller Erfahrungen darstellt, im Rahmen dessen dank der in der Erfahrung explizierten Erfahrungshorizonte kleine (und auf besondere Art eingegrenzte) Freiheitssphären existieren, sind die Welten der

Phantasie gänzlich freie Welten, so daß für jedes „erdachte“ Ding, wie dies Husserl sagt, eine solche Welt die Voraussetzung für seine „Existenz“ bildet (Hua, XXIII/534-535).

Die Welt der Phantasie hat keinen begrenzten Horizont, ihr Erstreckungsbereich hängt von den Fähigkeiten ab, die der Zuschauer besitzt; diese „Grenzenlosigkeit des Horizonts“ kann aber gleichzeitig nicht mit Hilfe einer bestimmten Erfahrungsanalyse expliziert werden. Die Eigentümlichkeit der Phantasie würde in ihrer Willkürlichkeit liegen, in der Möglichkeit ihrer mannigfaltigen Formgestaltung, wobei sie mit allen ihren Modifikationen in Korrespondenz mit jenem Werk bleiben würde, auf dessen Boden sie entsteht. Aus diesem Grunde kann man auch sagen, daß, wenn die Schauspielkunst den Zuschauer formt, das Bewußtsein des Zuschauers der einzige Ort ist, an dem diese Kunstfertigkeit konkretisiert werden kann. Das Bewußtsein ist die Voraussetzung für das Andauern der Schauspielkunst. Sich in der transzendentalen Dimension befindend, wird die Schauspielerei als Kunst zum Prinzip der Weltanschauung und des Welterlebnisses in all ihrer Mannigfaltigkeit.

3. Die Wirklichkeit der Welt der Dichtung

Das Gedicht ist aufgrund sowohl seiner sprachlichen als auch „geistigen“ Form eine *Idee*, die in größerem oder geringerem Maße auf unendlich verschiedene Art und Weise beim Akt des Lesens ideal aktualisiert wird. Es ist, wie dies Husserl in einer von seinen weniger bekannten Schriften betont, eine individuelle, „objektive“ Idee (Hua, XXIII/543); ein wesentliches Merkmal dieser Idee würde in der Inbesitznahme einer eigenen Zeitlichkeit bestehen, die in ihrer ursprünglichen Form (im sprachlichen Ausdruck) vom Künstler begründet wird. Auf diese Weise macht der Künstler das Ideale intersubjektiv zugänglich, so daß jede so objektivierte Idee (und insbesondere diejenige, die ein Ausdruck des Schönen und Wertvollen ist) objektiv gesehen ein *Werk* ist. Man kann sogleich die Frage sowohl nach dem Dichter als auch nach der Möglichkeit der Bestimmung seines Platzes in der Welt der Kunst stellen. Wer ist eigentlich ein Dichter und was kann er in Wirklichkeit begründen? Ist da die Rede von einer besonderen Macht, von einer Vermittlungsmacht, die außerhalb der Sphäre des rationalen Denkens und Deutens liegt, oder handelt es sich dabei vielmehr um eine besondere Art des Begründens, bei dem das Dichterische des Dichterischen in all seiner Transparenz zum Vorschein tritt?

Von besonderer Bedeutung ist, daß Husserl in der bereits erwähnten Schrift die Gestaltung des Gedichtes in die Nähe der Macht der Phantasie versetzt: indem er davon ausgeht, daß (1) bei jedem Phantasieren etwas Phantasiertes existiert (das, was in der Phantasie lebt, bzw. die phantasierte Wirklichkeit), sowie daß (2) der Leser als aktuelles Subjekt eine Phantasie im ontischen Sinne besitzt, suggeriert Husserl, daß bei der Untersuchung der Natur

des Gedichtes zuerst der Nährboden seiner Entstehung untersucht werden muß (und gleichzeitig auch der Nährboden seiner Rezeption), d.h. das schöpferische Subjekt, welches die Fiktion als einen ständig intersubjektiv zugänglichen Gegenstand vergegenwärtigt. Es stellt sich wiederum die Frage: wer ist in Wirklichkeit dieser Dichter und was ist das für eine Macht der Vergegenwärtigung, die dieser in jenem Augenblick besitzt, in dem sein dichterisches Werk entsteht? Wie kann denn überhaupt gesagt werden, daß in einem solchen Augenblick gerade ein dichterisches Werk entsteht? Sind da nicht Zweifel berechtigt, daß es sich um etwas anderes handeln könnte, um etwas, was falsch verstanden, verkehrt gedeutet wurde, und letztendlich um etwas, was gänzlich anders ist, als das Gedicht in seiner ursprünglichen Form?

Doch was kann dabei überhaupt die Behauptung bedeuten, daß es sich um das Gedicht in seiner ursprünglichen Form handelt? Ein Gedicht entsteht nicht auf diese Weise, es hat mit der Ursprünglichkeit keine Gemeinsamkeiten; es verdankt seine Existenz zufällig zustande gekommenen Umständen, die sich erst im Verlaufe seiner weiteren Existenz als primordial erweisen. Die Herkunft des Gedichtes ist eng mit dem Schriftsteller verbunden, während sich seine Herkunft erst nachträglich mit dem Werk vereint, welches er in einem Augenblick seiner Existenz erdichtet hat; wenn er dabei seinen fiktiven Traum zu einem existierenden Gewebe verwandelt hat, dann hat er dadurch nur gezeigt, daß die Sphäre der Fik-tion nicht irgendein Nebengebiet ist, auf das wir uns nur in Augenblicken berufen würden, wenn wir nicht imstande sind, irgendwelche sinnlichen Relationen im Rahmen einer Welt herzustellen, die von der Wirklichkeit und unseren nicht geträumten Träumen eingegrenzt wird.

Die Tatsache, daß er das Problem der Fiktion in den Mittelpunkt seiner Analysen stellt, führt Husserl dazu, daß er die Frage nach der ontologischen Dimension eines Kunstwerkes stellt; von da verbleibt nur noch ein Schritt bis zur Eröffnung der Möglichkeit für die Begründung einer allumfassenden Ontologie der Kunst, in deren Rahmen eine ontologische Interpretation eines Kunstwerkes möglich ist; es wäre verkehrt zu denken, daß Husserl von dem Verlangen nach einer Lösung der ästhetischen Probleme geleitet war, die in den Diskussionen zu Beginn dieses Jahrhunderts gegenwärtig waren. Dies wäre schon aus dem Grunde nicht richtig, da die Mehrzahl der Untersuchungen dieser Art zu jener Zeit weiterhin von dem damals noch immer lebenden und vorherrschenden Psychologismus durchdrungen war; gleichzeitig bedeutet dies, daß die ontische Dimension eines Kunstwerks gänzlich im Hintergrund stand; zu ihrer Thematisierung sollte es erst aufgrund der Arbeiten von N. Hartmann kommen, jedoch dank der Einsicht nicht nur in Hegels sondern auch in Husserls fundamentale Ideen. Unverständlich erscheint die Tatsache, daß nicht verstanden werden konnte, daß die ganze Phänomenologie ausschließlich als Ontologie aufgefaßt werden kann; dies erscheint nur dann verständlich, wenn man lediglich die traditionellen Bestimmungen der Metaphysik berücksichtigt, ohne dabei aber ihre Metamorphosen in Erwägung zu ziehen; schließlich bleibt

jedes philosophische Denken bis zu seinen äußersten Grenzen metaphysisch. Das, was dabei jedoch diskutabel bleibt, ist sicherlich die Bestimmung der Metaphysik, doch wenn wir sie richtig deuten, wenn wir sie ohne jegliche ideologischen und außerphilosophischen Zusätze verstehen, dann kann es eigentlich keine Mißverständnisse geben; es wird sich herausstellen, daß wir einem grundfalschen Problem, daß wir einer Sache gegenüberstehen, die in Wirklichkeit gar kein Problem ist. Alle Träumereien von einem nichtmetaphysischen Denken werden dann wie Seifenblasen zerplatzen.

Es muß eine lange Zeit vergehen, um begreifen zu können, daß diese Seifenblasen nur Metaphern sind, mit deren Hilfe wir die tiefsten Grenzen zu ergründen versuchen, von denen die ursprüngliche Sphäre des Gedichtes umgeben ist; wenn man sich vor Augen führt, daß eine Reihe von Theoretikern der Meinung ist, daß die Metapher der Schlüssel zum Verstehen eines Gedichtes ist, daß es ohne Metaphern auch keine Gedichte geben kann (was vielleicht auch richtig sein mag, doch dies kann keineswegs als Anforderung an den Dichter angesehen werden), könnte man die Behauptung aufstellen, daß das Gedicht von bestimmten Bestandteilen jener Begriffe bestimmt wird, aus deren übernatürlicher Natur irgendeine richtungsweisende Wirklichkeit erstrahlen soll. All dies erweist sich im Rahmen einer tiefgründigeren Untersuchung als falsch. Man soll die Arbeit eines Dichters nicht mystifizieren, genauso wenig wie man auch das Resultat seiner Überlegungen mystifizieren soll. Eine detaillierte wissenschaftliche Analyse (wenn wir nicht beschließen, unter diesem Aspekt die Macht der Wissenschaft in Zweifel zu ziehen) würde zeigen, daß die Poesie und das Poetische gänzlich jener materiellen Sphäre der Untersuchungen entspricht, die auf eine vielleicht etwas extravagante Art gerade die phänomenologische Philosophie inauguriert.

Daher dürfte es auch nicht verwundern, daß Husserl in seinen Arbeiten nicht eine Lösung der künstlerischen Problematik anstrebt, doch sowohl sie selbst als auch ihre Grundbegriffe dienen ihm, wenn er in Schwierigkeiten gerät, als günstiger Nährboden für die Entwicklung der Hauptthesen der ständig im Entstehungsprozeß begriffenen phänomenologischen Philosophie; und diese, da sie ja von Beginn an auf die Untersuchung der Subjektivität ausgerichtet war, mußte bedeutende Wege in den Vordergrund stellen, mit deren Hilfe das Subjekt (und letztendlich auch die Subjektivität) manifestiert wird: auf diese Weise geriet die Phantasie als schöpferisches Element in den Vordergrund, deren Anwesenheit am ehesten bei der Entstehung eines dichterischen Werkes zu spüren war. Auch wenn dies nicht das Hauptmerkmal der Dichtkunst gewesen war, wurden die Dinge aufgrund der Urteile bewertet, die im Rahmen der Phantasie entstanden waren, denn im historischen Bewußtsein der Dichtkunst existierte eine bestimmte, zugleich aber auch einflußreiche Tradition der Deutung der dichterischen Kunst, die der Macht der Phantasie eine entscheidende Rolle zuteil werden ließ.

*
* *

Die Charakteristik der Phantasie liegt darin, daß in ihr nicht das Denken begründet wird, daß in ihr nicht logisch gedacht wird, d.h. daß in ihr keine Dinge begründet werden. Doch was heißt überhaupt *begründen*? Wer ist denn derjenige, der etwas begründet und was ist das, was begründet worden ist? Im ersten Augenblick könnte man folgendes antworten: der Dichter begründet und das Begründete ist das Gedicht. Doch ist der zweite Teil der Antwort wirklich absolut richtig? Wird das Gedicht begründet, oder aber das, was seine Entstehung erst ermöglicht? Ist das Gedicht nicht nur ein Produkt dessen, was es vor ihm nicht gab, das Produkt dessen, was uns die Möglichkeit gibt, daß die Aussagen innerhalb des Gedichtes verständlich erscheinen und daß gleichzeitig in ihnen eine unendliche Ungewißheit auch weiterhin verborgen bleibt?

Wer kann denn behaupten, daß das Gedicht nur für den Dichter existiert, nicht aber für den, der es gekannt hat, noch bevor es niedergeschrieben wurde? Hierbei handelt es sich selbstverständlich nicht um eine theologische Begründung des Gedichtes. Für so etwas ist innerhalb der Phänomenologie einfach kein Platz. Es handelt sich vielmehr darum, daß das Gedicht vor all seinen manifesten Formen existiert. Durch sein Vordringen in eine andere Wirklichkeit ist das Gedicht jene Grundlage, aus der alle Deutungen und Begründungen der Wirklichkeit emporquellen, in der wir uns (nicht durch eigene Schuld) befinden.

Alle dichterischen Ausdrücke sind *als-ob* Ausdrücke, oder wie dies in Übereinstimmung mit dem aristotelischen Verständnis der Kunst gesagt werden könnte: alle literarischen Ausdrücke sind ihrem Wesen nach neutral. Diese Neutralität ermöglicht es uns überhaupt, ein Kunstwerk genießen zu können, denn sie gibt uns die Möglichkeit, uns an der *Darstellung* des Gegenstands und nicht an dem dargestellten Gegenstand zu erfreuen. Das Genießen dieses Letztgenannten würde heißen, daß das Werk nicht gelungen ist, daß es nur ein Surrogat in der realen Welt darstellt, daß wir nicht imstande sind, zwischen einem Kunstwerk und den Gegebenheiten in der Welt zu unterscheiden. Daher ist es auch keineswegs ein Zufall, daß wir immer das Wesen der Fiktion mit all ihren Modi der Wirklichkeit als lebendige Wirklichkeit vor Augen haben; auf diese Weise wird bestätigt, daß die Wirklichkeit (so wie wir sie als „wahre Wirklichkeit“ ansehen) keine Möglichkeit darstellt, während die Möglichkeit nicht mit der Wirklichkeit identisch ist, so daß in einem solchen Zusammenhang nur mit Vorbehalt die Rede von Grundlagen und Begründungen sein kann: die Rede ist vor allem von der „Neutralisierung“, bei der durch den Aufbau einer fiktiven Welt die Wahrnehmung der realen Welt für nichtig erklärt wird.

Wenn man die Dinge so versteht, dann liefert gerade die Kunst eine unendlich große Anzahl von perzeptiven Fiktionen, unter denen bereits auf den ersten Blick zwischen (a) rein perzeptiven und (b) rein reproduktiven Fiktionen unterschieden werden kann. Gleichzeitig spielen sich die Prozesse der Phantasie

nicht unabhängig von uns ab, obwohl sie dabei ihre eigene Objektivität besitzen, obwohl sie uns auf eine bestimmte Art und Weise vorgeschrieben sind; es kann sogar passieren, daß wir das Gefühl haben, daß sie uns (obwohl nicht auf die gleiche Art) genauso wie die Dinge der realen Welt aufgedrängt wurden (Hua, XXIII/519). Diese aufkommenden Phantasien haben ihren Ursprung im Werk und sie können nicht unabhängig von dem Subjekt und dem Gegenstand entstehen; man könnte vielmehr eher sagen, daß sie aufgrund des Zusammenwirkens, aufgrund eines ständigen Pulsierens zwischen Subjekt und Gegenstand entstehen. Vom noetischen Standpunkt aus betrachtet bilden die Erfahrung und die Phantasie eine Synthese, sie bilden eine Kompositionseinheit, die wir am besten dadurch beschreiben könnten, wenn wir sagen, daß gerade ihretwegen vom Ausbau der Einheit des Bewußtseins als der Grundlage gesprochen werden kann, auf dem größtenteils auch die Welt der Kunst beruht. Wenn man sagt, daß der Künstler eine absolute schöpferische Freiheit besitzt, dann denkt man dabei vor allem an die absolute Freiheit des Spiels mit den Phantasien, über die er dank der absoluten Freiheit des Umgangs mit Perzeptionen verfügt; dies entspricht natürlich nur scheinbar den wahren Gegebenheiten: eine absolute Freiheit, mit der so sehr im Rahmen der Diskussionen über die Kunst gerechnet wird, gibt es in Wirklichkeit nicht und es hat sie niemals gegeben, weder im Augenblick der Entstehung eines Kunstwerks noch im Augenblick seiner Rezeption; es könnte eher die Rede von einer scheinbar absoluten Freiheit die Rede sein, die als reine Möglichkeit aufgefaßt wird, welche vor dem eigentlichen schöpferischen Prozeß gegenwärtig ist. Indem er Kunstwerke schafft, ist der Künstler, auf die eine oder andere Art, von Beginn an an bestimmte ästhetische Ideale gebunden; er ist, ob er es nun wollte oder nicht, sich dessen bewußt oder auch nicht, zum Produkt jener Zeit geworden, die er bereits aufgrund seiner Anwesenheit und Aktivität in der Sphäre der Kunst teilweise auch selber erzeugt.

Von was für einer Freiheit ist da eigentlich die Rede? Wer bestimmt diese Freiheit und welchen Grundlagen entstammt sie? Wie kann von Grundlagen der Freiheit gesprochen werden, ohne dabei die Unfreiheit, sowie das Nichts zu erwähnen, aus dem alles Metaphysische ins Unendliche erwächst? Der Besitz von Verbindungselementen zu einem Kunstwerk allein ist keineswegs auch ein zuverlässiger Schlüssel zum Verstehen dessen, was sich dem endlichen Verstehen immer wieder entzieht, und was man letztendlich nur als blasses Bild besitzen kann, als Andeutung dessen, was der Künstler ahnte oder was er nur für einen Augenblick in einem ontisch überaus zweifelhaften Material zu fixieren vermochte.

Der Leser (oder der Zuschauer) muß versuchen, der Intention des Künstlers zu folgen, er muß versuchen, den gegebenen Roman oder das gegebene Drama, in denen entweder ein fiktives Leben oder fiktive Schicksale verborgen sind, in eine *quasi*-Erfahrung zu verwandeln (Hua, XXIII/520). Auf diese Weise wird das bereits Fiktive erneut ins Fiktive übertragen und so

entsteht die Welt der Fiktion, die nicht minder vergegenständlichend ist als die reale Welt (doch selbstverständlich auch nicht im gleichen Maße real). Aussagen oder Urteile über den Charakter der Gestalt können im Werk ausgehend von der objektiven Wirklichkeit gemacht werden, obwohl sie sich (was man nie außer Acht lassen darf) auf Fiktionen beziehen. Solange wir in der Phantasie leben, verfügen wir über eine auf Phantasien beruhende Wirklichkeit und sie ist dann für uns die einzige Wirklichkeit, die einen ontologischen Sinn besitzt; gleichzeitig verfügen wir als reale Wesen auch über eine Phantasie im ontischen Sinne, Fiktionen werden uns als Gegenständlichkeit mit auf den Weg gegeben, wir „rechnen ernsthaft“ mit ihnen, doch als bereits erwähnte *reale Wesen* sind wir uns der Realität bewußt und wir können nicht nur in der Fiktion leben. Gerade dieses Bewußtsein bezüglich der Realität ermöglicht ein Leben in der Welt der Fiktion, sowie seine Akzeptanz als eine als-ob Welt.

Klar ist, daß phantasieren nicht dasselbe ist wie versuchen, denn in der Fiktion ist nur das Fiktive zu finden, während wir das Reale in der Erfahrung finden, so daß ein erdachtes Individuum nicht dasselbe ist wie ein gegebenes Individuum; dies ist kein trivialer Einwand gegen die Dichtkunst; ganz im Gegenteil, hier handelt es sich um die Thematisierung des Unterschieds zwischen beiden Welten und um die Thematisierung der Duplizität als der Grundlage, aus der die Möglichkeit der Dichtkunst erwächst. Auch wenn der Inhalt der Phantasie expliziert und beschrieben werden kann, so ist das Individuelle innerhalb der Phantasie nicht der wahre Inhalt, was wiederum bedeutet, daß die Rede von der Gegebenheit der Inhalte, die wir in der Phantasie antreffen, eine modifizierte Sprache ist, während die Sprache der Poesie ausschließlich als die Begründung dessen verstanden werden soll, was die ganze Zeit außerhalb oder unterhalb der Ebene jener Sprache verweilt, die sich im Denken widerspiegelt.

Die Tatsache, daß es mehrere Möglichkeiten für eine Antwort gibt, ist von besonderer Bedeutung; dabei wird die vielseitige Macht des Meinungsflusses manifestiert, doch gleichzeitig wird aber auch die einseitige Ausrichtung auf den Gegenstand verworfen, die von der hegelianischen Idee der Irreversibilität geleitet ist. In diesem Fall muß den postmodernen Strategien zweifelsohne der Vorzug gegeben werden. Die Poesie setzt eine Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten voraus, genauso wie Musikwerke in sich die Möglichkeit verschiedenster Interpretationen bergen. Auf diese Weise kann die Realität des Gedichtes auf zweierlei Arten gedeutet werden: einerseits ist dies eine imaginäre Welt, die der Welt realer Tatsachen entgegengestellt ist, andererseits ist dies aber eine Reihe möglicher Konkretisierungen, die die immer unvollendete Welt eines Kunstwerks ausmachen.

Zu berücksichtigen ist auch, daß die Fiktivität der Objekte nicht auch eine Fiktivität der Relationen unter ihnen nach sich zieht; wenn die Dinge fiktiv sind, sind die Relationen, im Rahmen derer sie sich seit der Entstehung des Werkes befinden, nicht fiktiv. Diese seit ihrem Ursprung gekennzeichneten

Verbindungen sind nicht auch Urteile im wahrsten Sinne des Wortes, schon allein aus dem Grunde, da ihr Gegenstand lediglich Gestalten und Abläufe sind, die ausschließlich in einem bestimmten *als-ob* Modus existieren; die erwähnten Urteile drücken das aus, was wir, die wir uns im Rahmen nicht natürlicher, sondern fiktiver Standpunkte befindend, erwarten; indem wir die Taten der Gestalt aus einem Roman oder einem Drama beschreiben, indem wir ihre Motive verdeutlichen, befinden wir uns sicherlich auch in einer Welt, die wesentlich von der Phantasie geformt wird, doch diese letztgenannte Macht versuchen wir nicht, einfach zu reproduzieren oder sie einfach mechanisch zu wiederholen; vielmehr entwickeln wir ihren *als-ob* Sinn, indem wir in Sphären der Phantasie phantasieren und denken, wir erfüllen Intentionen, wir suchen nach dem Lebenden und Wirkenden im wirklich wahrnehmenden, *quasi-erfahrenden* Inneren der Gedanken und Gefühle, d.h. im Inneren der Motive, die gewöhnlich finster und verborgen sind (Hua, XXIII/520).

Wenn eine fiktive Person über die Gestalt, Dinge oder Beziehungen urteilt, die in gewisser Hinsicht dem fiktiven Bild angehören, die der Künstler schafft, dann könnte dieses Urteil auch eine Fiktion sein, doch gleichzeitig aber auch ein Urteil, das Wahrheiten oder Unwahrheiten beinhaltet, was aber wiederum bedeuten würde, daß alle Urteile im Rahmen eines Werkes der Verifikation unterliegen. Urteile innerhalb des Kunstwerkes als einer eigenständigen Realität können als *quasi-Urteile* gekennzeichnet werden und sie stellen Modifizierungen wirklicher Urteile dar, doch als solche können sie entweder richtig oder falsch sein und für sie gelten gleichermaßen alle logischen (jedoch auch nicht die nicht-logischen) Gesetze, da ja die Logik nicht der gegebenen Wirklichkeit den Vorzug gibt, sondern vielmehr Gesetze für alle möglichen Wirklichkeiten zum Ausdruck bringt (Hua XXIII/522). Hier geht es um eine Anpassung an die Logik, die innerhalb des Werkes zu finden ist, die aber bis zum Schluß streng formal bleibt, ohne auf irgendeine Art die Frage der Existenz des im Werk Ausgesagten anzuschneiden, oder aber auch die Beziehungen des im Werk Existierenden, sowie seines realen Korrelats.

Vielleicht (jedoch keineswegs zufällig) steht diese These heute im Mittelpunkt der Diskussionen über die Kunst, so daß Ingarden Aristoteles' Auffassung von der wesensneutralen Sphäre der Kunst in den Diskurs über *quasi-Aussagen* überträgt, die eine Neutralität und „Realität“ des Kunstwerkes gewährleisten, was aber K. Hamburger mit Recht aufgrund des Beispiels der Aussagen, welche das Gewebe des historischen Romans bilden, in Frage stellen wird. Es scheint mir, daß Heidegger vollkommen Recht hat, wenn er sowohl die logische Grundlage der Metaphysik als auch das Recht der Logik in Zweifel stellt, Aussagen über das Dasein aufzustellen; vielleicht wird da zu Recht eine jahrhundertlang nicht bewiesene, zweifelhafte Prävention der Logik auf etwas kritisiert, was nicht getan werden kann, ohne dabei die eigenen Grenzen und Möglichkeiten zu überschreiten.

Man könnte behaupten, daß Husserl einen Fehler macht, wenn er die Aussagen aller regionalen Bereiche unter die Herrschaft der Logik zu bringen versucht, denn auf diese Weise wird der Bereich eingeengt, der ursprünglich den regionalen Ontologien gewährt wurde; es gibt Gründe, zu behaupten, daß sich die Sphäre der Kunst gerade dem Logischen der Logik entzieht und daß dank ihrer eine selbständige „Logik“ der Kunst aufgebaut werden kann, die in keiner Weise eine Logik der realen Welt ist; und schließlich liegt es vielleicht in der Natur der Kunst, die Welt „von der anderen Seite“ zu betrachten, so daß dies - wenn Heidegger in seinen *Beiträgen zur Philosophie* von der *Kunstlosigkeit* spricht, bzw. von der Unmöglichkeit der Existenz der Kunst als einem Symptom der modernen Zeit - als Ausdruck des Bewußtseins bezüglich der Konsequenzen zu verstehen ist, die aus der Akzeptanz der Möglichkeiten der Kunst als Kunst und der Zeit, in der diese Möglichkeiten gefährdet sind, hervorgehen; gleichzeitig ist das aber auch ein Zeichen des Entschlusses, nicht die Möglichkeit der Existenz eines Werkes zu akzeptieren, welches sich nicht der Logik der Realität fugt. Wenn die Logik, die wir kennen, nicht imstande ist, das Seiende zu erfassen, wenn sie nicht bis an die Relationen, die zwischen den fiktiven Gestalten im Werk aufgebaut werden, herankommt, dann wäre die Existenz der Kunst in jeglicher Modalität gleichzeitig auch die schärfste Kritik der Philosophie, die, ohne sich dessen bewußt zu sein, an ihrem Ende wäre.

Kann man überhaupt, und wenn, dann in welchem Maße, die Frage der Existenz der Fiktion stellen, die ein Kunstwerk charakterisiert? Diese Frage ergibt einen Sinn, wenn man von Beginn an vor Augen hat, daß es sich nicht um die Existenz des einfach Vorgestellten handelt, sondern um die Existenz der idealen Vorstellung des Vorgestellten; die Existenz selbst ist als solche nicht etwas, was von entscheidender Bedeutung oder aber bestimmend für ein bewertendes Bewußtsein sein könnte. Wenn dem so wäre, dann wäre der reale Gegenstand das, was gleichzeitig am wertvollsten ist; doch hier ist nicht die Rede von der Natur, die uns wertvolle Dinge liefern würde, da ja die Dinge ihren Wert nicht in sich selbst tragen. Es geht vielmehr um ideale Dinge, für die nicht die natürliche Umgebung und die natürliche Zeit gelten: jegliche Kunst bewegt sich zwischen dem Realen und dem Unbestimmten; sie ist ein Verbindungselement zwischen dem Geformten, dem Starren und jenem Amorphen, welches der Formgebung neigt, sowie dem Leben in all seinen Formen. Dies sind bereits Gründe genug, um zu behaupten, daß die Kunst der Boden und der Ort für den Konflikt zwischen dem Realen und dem Imaginären ist, zwischen dem Wirklichen und dem Unwirklichen, dem Gegenständlichen und dem Nichtgegenständlichen, dem Wirklichen und dem Möglichen; wenn diese Spannung immer innerhalb eines Dramas ihre Bestätigung findet, dann könnte man sagen, daß sich bei der Dichtkunst dieser Konflikt in der Beziehung des Gedichtes und der realen Welt widerspiegelt.

Die Kunst wird durch die Bemühung gekennzeichnet, das Irreale mit Hilfe des realen Materials und das Unausdrückbare auf der Ebene des

Ausdrückbaren zu formen; sie benennt ohne zu benennen und darin ist auch ihre Macht verborgen, die erst dann sichtbar wird, wenn man an die Grenze zwischen zwei Welten stößt, die über dem Abgrund schweben. Dieses Nichts (aus dem das Gedicht seine Kraft und seinen Sinn schöpft) gibt der Dichtkunst die Möglichkeit, in Augenblicken zu überleben, in denen es scheint, als gäbe es auf beiden Seiten für sie keine Rettung mehr.

Es scheint viele Gründe zu geben, um die Frage nach dem Sinn zu stellen, den die moderne Poesie unbewußt in den Vordergrund stellt; das sind vor allem „Tendenzen“, um das knapp auszudrücken, wozu andere viel mehr Worte brauchen. Wenn das so ist, könnte eine solche Poesie noch modern sein, jedoch nicht mehr auch postmodern. Auf jeden Fall ist dies eine Poesie, die einem bestimmten Zeitraum angehört und die nur ausnahmsweise auch für die kommende Zeit von Bedeutung sein kann. Davon kann aber keine Rede sein; was nicht vergessen werden darf, ist die aus der phänomenologischen Philosophie stammende Lehre: die Aufgabe des Dichters bleibt es, die Zeitlichkeit der Zeit im Gedicht zu begründen, während die Dichte des Gedichts dabei nicht die Dichte der Zeit widerspiegelt. Kann es denn für einen Dichter eine größere Aufgabe geben, als jene, der sich zu Beginn der Renaissance der Künstler Giotto entgegengestellt sah: einen Engel zu zeichnen, aber nicht einen Engel im Raum, sondern vielmehr einen Engel, der den Raum umfaßt?

Genau das tun die Dichter; sie umfassen den Raum, ohne durch etwas selbst erfaßt zu sein; sie befinden sich weder im Raum, noch außerhalb des Raums; gibt es immer noch eine Zeit für Dichter, existieren noch Räume für ihre Werke, deren sprachliches Gewebe wir weder fühlen noch mit unseren Gedanken bis zum Schluß erfassen können? Die Zeit vergeht, doch die Dichter sind auch weiterhin da; sie sprechen immer in der Gegenwart; sie wissen ganz genau, daß alle drei Zeitformen in der heutigen Zeit enthalten sind.

LITERATUR:

Fink, E.: *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit (I. Teil)*. In: *Studien zur Phänomenologie 1930-1939*. Phaenomenologica XXL, M. Nijhoff, Den Haag 1966, S. 1-78.

Husserl, E.: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*. Husserliana XXIII., M. Nijhoff, Den Haag 1980.