

Nikolai Mähl (Hg.)

WAS BILDER ZU DENKEN GEBEN

Kulturphilosophische Essays

MIT BEITRÄGEN VON Dirk Baecker, Ralf Becker, Hjördis Becker-Lindenthal,
Axel Beelmann, Christian Begemann, Christian Bermes, Christine Blättler,
Hartmut Böhme, Tilman Borsche, Günter Figal, Bärbel Frischmann,
Jürgen Goldstein, Joachim Hake, Ellen Harlizius-Klück, Norbert Herold,
Ole Kliemann, Peter Körte, Johann Kreuzer, Astrid von der Lühe,
Nikolai Mähl, Michael Makropoulos, Albert Meier,
Gérard Raulet, Melanie Reichert, Enno Rudolph,
Monika Schmitz-Emans, Ulrich Johannes Schneider,
Volker Schürmann, Andreas Urs Sommer,
Tim-Florian Steinbach, Uwe Justus Wenzel
und Dirk Westerkamp



Was Bilder zu denken geben

Kulturphilosophische Essays

Zu Ehren von Ralf Konersmann



Zeitschrift für Ästhetik und
Allgemeine Kunsthissenschaft

Sonderheft 22

Herausgegeben von

NIKOLAI MÄHL

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-4024-8

ISBN eBook 978-3-7873-4025-5

ISSN 1439-5886 (Sonderhefte)

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2021. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim. Druck und Bindung: Beltz, Bad Langensalza. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

Inhalt

<i>Nikolai Mähl</i>	
Einleitung	9
<i>Uwe Justus Wenzel</i>	
Der Aufgang der Erde. Eine vorkopernikanische Überraschung	17
<i>Christian Begemann</i>	
Das Verschwinden des Strandes. Andreas Gursky: Rimini (2003)	27
<i>Michael Makropoulos</i>	
Das visuelle Ende des Signifikanten	37
<i>Bärbel Frischmann</i>	
Repräsentationen und Spiegelungen.	
Foucaults Deutung der <i>Las Meninas</i> von Velázquez	45
<i>Johann Kreuzer</i>	
Wiederholte Spiegelungen. Über eine Frage aus dem Jahr 1434	51
<i>Christian Bermes</i>	
Culture conceptuelle. Die Eigenständigkeit der Kulturphilosophie	59
<i>Ulrich Johannes Schneider</i>	
Das Buch im Bild. Zurbaráns <i>Heilige Marina</i>	67
<i>Joachim Hake</i>	
In der Spur bleiben.	
Pieter Bruegels »Ikarus« und das Handwerk der Dichtung	73
<i>Volker Schürmann</i>	
Der Sündenfall	81
<i>Gérard Raulet</i>	
Proleten im Himmel?	87

Hartmut Böhme

- Steinerne und eisige Welten.
C.D. Friedrich – Annette von Droste-Hülshoff – Mathias Kessler 95

Tim-Florian Steinbach

- Der Künstler und sein Schatten. Zu Richard Oelzes *Erwartung* 105

Melanie Reichert

- Linie, Farbe, Asche 113

Astrid von der Lühe

- »Was beunruhigt dich?«. Zur Kultur des Fragens 119

Enno Rudolph

- Vita brevis, ars longa. Cassirer, Simmel und der Streit um Goethe 125

Albert Meier

- Paris Match était là. Bruno Latour infiziert Ramses II. 3000 Jahre nach dessen Tod mit Tuberkulose 135

Ralf Becker

- Schwarze Spiegel 141

Dirk Westerkamp

- Ambige Objekte 153

Ellen Harlizius-Klück

- Penelopes Weberei und die Herausforderung des Konkreten 161

Christine Blättler

- Wolkenzauber 169

Ole Kliemann

- Das Licht, die Stille und die Imagination 177

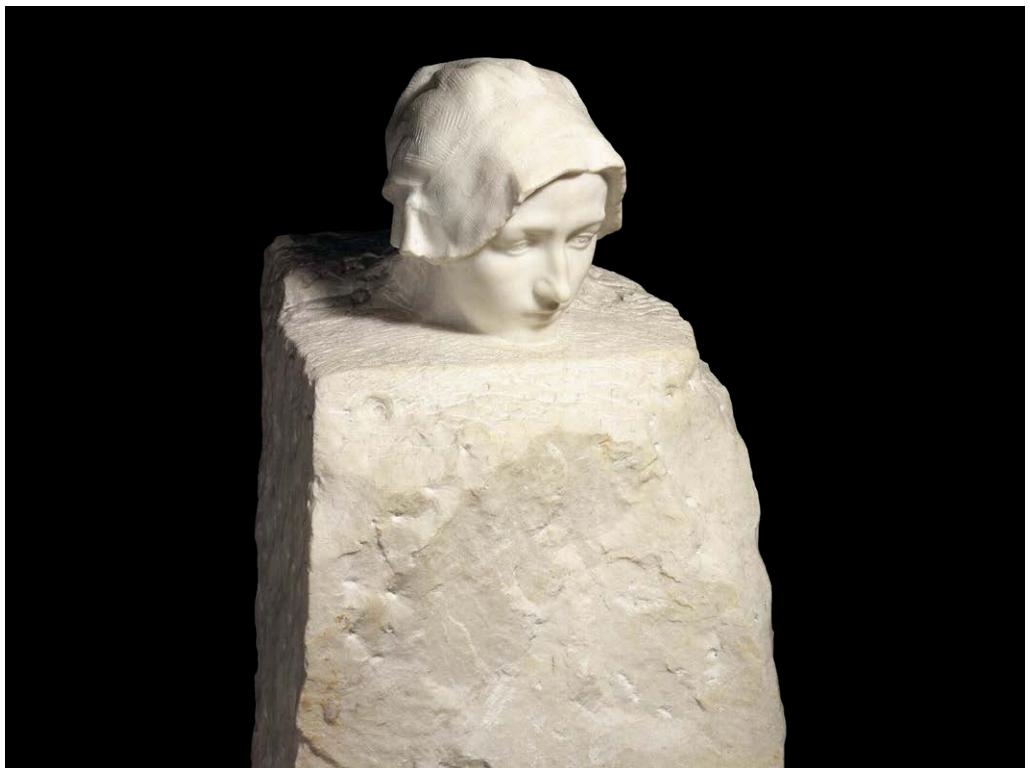
Axel Beelmann

- Nicht schon wieder van Goghs »Schuhe! 185

Peter Körtle

- Streuende Bedeutungen. Über *Gullivers Reisen*, den westlichen Marxismus und andere vergangene Lektüren 193

<i>Norbert Herold</i>	
Toleranz durch Dialog. Kunst gibt zu denken	201
<i>Dirk Baecker</i>	
Kölner Döme	211
<i>Hjördis Becker-Lindenthal</i>	
Bild und Entbildung. Gedanken zum »Selfie« im Ausgang von Meister Eckhart, Tauler und Kierkegaard	215
<i>Günter Figal</i>	
Das Bild des Philosophen	225
<i>Monika Schmitz-Emans</i>	
Umriss-Hände	233
<i>Tilman Borsche</i>	
Wie das Abbild sein Urbild bildet	243
<i>Jürgen Goldstein</i>	
Eine Hauswand in Rom	249
<i>Andreas Urs Sommer</i>	
Mens habitat molem. John Locke, <i>uneasiness</i> und Denkerheldentum im Medium der Medaille	253
Autorinnen und Autoren	263
Bildnachweis	267



Rodin, La pensée, um 1895

Nikolai Mähl

Einleitung

I. Über das Denken in Bildern: Rodin, *La pensée*

Im achten seiner Gespräche mit Auguste Rodin, das später den Titel *Der Gedanke in der Kunst* tragen wird, kommt Paul Gsell auf »eine Kritik« zu sprechen, »die Rodins Werke oft hervorgerufen haben«. Einige Kunstkritiker nämlich, so Gsell zu seinem Meister,

tadeln bei Ihnen eine mehr literarische als plastische Inspiration. Sie behaupten, daß Sie sich das Lob der Schriftsteller in geschickter Weise erschlichen, indem Sie diesen Themen liefern, worüber ihre Feder sich ungehindert lang und breit ausslassen könne. Und sie erklären, daß die Kunst soviel philosophischen Ehrgeiz (*tant d'ambition philosophique*) nicht gestatte.¹

Rodins Erwiderung scheint die Grenzziehung zwischen der Literatur, die sich an den Geist, und der Plastik, die sich ans Auge wendet, zunächst ganz zu bestätigen. Vorausgesetzt nämlich, seine »Figuren« seien künstlerisch »fehlerfrei und lebensnah« – welchen Grund zur Klage sollten die Kritiker dann haben, »wenn ich ihnen über meine Arbeit als Bildhauer hinaus noch einen Ideengehalt gebe und schöne Formen, die imstande sind, das Auge zu entzücken, noch mit einer geistigen Bedeutung bereichere?« (147) Der Gedanke (*idée, signification*) wäre demnach ein literarisches Surplus, eine Beigabe, die das plastische Werk zwar um eine geistige Dimension erweitert, zur eigentlichen Arbeit des Bildhauers aber nicht gehört. Die Kritiker, von denen Gsell spricht, hätten schlicht den Fehler begangen, über dem *hors d'œuvre* das *œuvre* zu übersehen, den Gedanken, der zur Kunst Rodins bloß hinzutritt, mit dieser selbst zu verwechseln. Ihre Kritik fielet, kurz gesagt, auf sie selbst zurück.

Rodins letztes Wort soll das aber nicht gewesen sein. Als ob er das Missverständnis geahnt hätte, das seine Unterscheidung von plastischem Werk und literarischem Gedanken nahelegt, setzt er noch im selben Atemzug eine Bemerkung hinzu, die sich im Verlauf des Gesprächs zu einer großen Reflexion über das ästhetische Denken entwickelt: »Man täuscht sich übrigens ungeheuer«, so Rodin, »wenn man glaubt, die wahren Künstler könnten sich damit zufrieden geben, fähige Arbeiter zu sein, und die geistige Einsicht (*l'intelligence*) wäre für sie nicht notwendig.« (147; Übers. N. M.) Ganz im Gegenteil, eine solche Einsicht sei »selbst für das Malen oder Behauen solcher Bilder unentbehrlich, die auf alle geistigen

¹ Auguste Rodin, *Die Kunst. Gespräche des Meisters. Gesammelt von Paul Gsell* (1911), Zürich 1979, 146. Nachweise im Folgenden im Fließtext.

Ansprüche Verzicht zu leisten scheinen und nur dazu bestimmt sind, das Auge zu entzücken«. (147) Rodins Überlegungen gipfeln schließlich in einer These, die nach seinen anfänglichen Einlassungen zur ›gedankenlosen‹ Arbeit des Bildhauers einer ästhetischen Konversion gleichkommen: Kunst sei »die Ausübung des Denkens (*l'exercice de la pensée*), das die Welt zu verstehen und verständlich zu machen sucht«. Kunst sei »Kontemplation«. (149)

Der philosophische Ehrgeiz, der nun doch unüberhörbar aus Rodins Worten spricht, lässt Paul Gsell nachhaken: ob es »zwischen Kunst und Literatur« – und mit Literatur ist hier wie in allen Gesprächen stets beides, Dichtung wie Philosophie, gemeint – ob es zwischen Kunst und Literatur nicht doch »eine Grenze« gebe, »die die Künstler nicht überschreiten dürften«. (148) Nachdem Rodin bereitwillig zugibt, dass gerade er sich diesem Verbot nur ›höchst ungern‹ fügt, lässt er sich schließlich darauf ein, über einige Unterschiede nachzudenken, »die die literarischen Mittel von denen der bildenden Künstler trennen« – nur die Mittel wohlgemerkt, denn in dem Ziel, die Welt zu verstehen und verständlich zu machen, kommen für Rodin alle Künste wie auch die Philosophie und die Religion überein. (148 f.) Den entscheidenden Unterschied in den Mitteln aber sieht Rodin darin, dass die Literatur »Ideen ausdrücken kann, ohne zu Bildern ihre Zuflucht zu nehmen« (149), während die Kunst nur *in* Bildern denken kann, die »innere Wahrheit« nur »durch eine äußere« auszudrücken vermag.²

Das Beispiel, das Rodin zur Erläuterung seiner These anbringt, könnte auf den ersten Blick nicht enttäuschender sein. In seiner Banalität scheint es ganz den Kritikern in die Hände zu spielen, die Rodin vorwerfen, mehr literarische als plastische Inspiration zu besitzen oder kurz: Gedankenplastik zu fabrizieren. Die Literatur, so Rodin, »kann zum Beispiel sagen: ›ganz tiefes Nachdenken läuft sehr häufig auf Untätigkeit hinaus‹, braucht darum aber nicht eine nachsinnende Frau darzustellen, der jede Bewegungsmöglichkeit genommen ist«. (149) Weshalb der Künstler sich überhaupt noch für eine Darstellung des Gedankens im Bild entscheiden sollte, wenn doch die Sprache kraft des Begriffs weitaus leichtfüßiger zum selben Resultat führt, ist unter diesen Voraussetzungen gar nicht einzusehen. Das Bild gäbe am Ende nur zu denken, was der Begriff von sich aus schon weiß.

Doch wie so oft bei Rodin, zeigt sich auch in diesem Fall eine gewisse Hintergründigkeit, um nicht zu sagen: Doppelbödigkeit des Gesagten. Das Beispiel der ›nachsinnenden Frau‹ ist nämlich nicht zufällig gewählt, es verweist auf Rodins Skulptur *La pensée (Der Gedanke)*. Sie zeigt den Kopf einer jungen Frau, leicht nach vorn geneigt, den Blick nach innen gerichtet, während der Rest ihres Körpers in einem massiven unbearbeiteten Marmor zu stecken scheint. Gewiss, die psychologische Deutung ist möglich: Der tief in Gedanken versunkenen Frau ist aus eben diesem Grund ›jede Bewegungsmöglichkeit genommen‹. – Rodins Ausführungen zum Denken des Künstlers, vor allem aber die Form der Skulptur selbst, legen

² Vgl. Rodin, *Die Kunst*, 47: »[...] ja, man könnte hier sogar von einer ›doppelten Wahrheit‹ sprechen, denn es handelt sich um eine innere, die durch eine äußere zum Ausdruck gebracht wird.«

jedoch eine andere Deutung nahe. Der Gedanke, von dem der Titel spricht, ist nicht (oder doch nicht in erster Linie) der Gedanke der jungen Frau, sondern der des Bildhauers, und zwar nicht in psychologischer, sondern in gegenständlicher Gestalt: jenes »Stück Klarheit, Sein, Gesicht«, von dem Rilke spricht,³ das sich in seiner wundervollen Zartheit und Weichheit von dem rohen, unbearbeiteten Stein abhebt: das Bild auf bildlosem Grund.

Das *non-finito*, das Rodin hier wie in anderen Werken bewusst eingesetzt hat,⁴ ruft die kunsttheoretische, seit Platon von Künstlern wie Philosophen gleichermaßen diskutierte Frage nach dem ontologischen Status der künstlerischen *idea* auf und bezieht in ihr Stellung.⁵ Indem die Skulptur zur rechten Zeit »unvollendet« gelassen worden ist, entsteht der frappierende Eindruck, die Figur stecke mit dem Rest ihres Körpers noch im Stein, was zugleich bedeutet, sie sei als ganze schon im Stein beschlossen gewesen, *bevor* der Bildhauer begonnen hat, sie qua *aphairesis*, durch »Wegnahme des Überflüssigen«, aus ihr zu befreien.⁶ Der Gedanke einer im Material präexistierenden *idea*, der wohl auf Plinius den Älteren zurückgeht, von Alberti popularisiert worden ist und über Michelangelo auf Rodin gewirkt hat,⁷ ist philosophisch bedeutsamer, als seine mythisierende Form erwarten lässt. Zwei wirkmächtige Auffassungen sollen mit ihm abgewehrt werden: zum einen die aristotelische Vorstellung, das *eidos* des Künstlers sei zuerst in der Seele (*en te psyche*) und müsse, um ins Werk gesetzt zu werden, der wesensverschiedenen *hyle* von außen eingebildet werden;⁸ zum anderen die zwar nicht platonische, aber platonistische Auffassung, der Künstler müsse die *idea* im *hyperuranios topos* schauen, um ihren Widerschein im sinnlich wahrnehmbaren Abbild zu realisieren. Hier wie dort ist der Gedanke ein ursprünglich bildloser, seine Bildlichkeit eine Folge der werkbildenden *poiesis*. Die Rückübersetzung des Bildes oder, mit Hegel gesprochen, die Aufhebung des Bildes in den Begriff muss unter diesen Voraussetzungen als selbstverständliche Aufgabe der philosophischen Rezeption erscheinen.

Anders hingegen liegen die Dinge, wenn der künstlerische Gedanke, wie uns Rodins *La pensée* zu verstehen gibt, zu keinem Zeitpunkt diesseits der Materie gewesen ist, das Bild vielmehr sein angestammtes Element ist und das Denken des Künstlers nie etwas anderes war als ein Denken in Bildern. Dann hätte die philosophische Auseinandersetzung mit der Einsicht in die *Unaufhebbarkeit* des Bildes in den Begriff zu beginnen. Das mag heute fast schon wie eine Selbstverständlichkeit

³ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* (1903), Leipzig 1920, 44.

⁴ Zum *non-finito* der Marmorskulpturen Rodins siehe Christiane Wohlrab, *Non-finito als Topos der Moderne. Die Marmorskulpturen von Auguste Rodin*, Paderborn 2016. Speziell zu *La pensée* vgl. die Seiten 96ff.

⁵ Maßgebend dazu weiterhin: Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), Berlin 1982.

⁶ Zur »Wegnahme des Überflüssigen« mit Blick auf Michelangelo, Rodins großes Vorbild, siehe Panofsky, *Idea*, 65f., sowie ebd. die Erläuterungen zu Plotin, 78ff.

⁷ Vgl. Wohlrab, *Non-finito*, 25f.

⁸ Vgl. Aristoteles, *Metaphysik* VII, 1032b ff.

klingen, wirft aber die vielleicht noch zu wenig beachtete Frage auf, warum die Philosophie dann nicht ihrerseits das Recht hätte, sich gleichgültig von den Bildern der Kunst, ja von den Bildwelten der Kultur überhaupt abzuwenden. Woher die Neigung, wenn nicht gar das Bedürfnis, sich auf das Feld des Unbegrifflichen zu begeben? Seitens der modernen Kunst handelt es sich zweifellos um eine Provokation, Rodin hat sie in den bereits zitierten Worten ausgesprochen, Kunst sei »die Ausübung des Denkens, das die Welt zu verstehen und verständlich zu machen sucht«. Ein solches Denken in Bildern glaubt auf Begriffe verzichten zu können, ohne den Anspruch des Weltverständnisses, d. h. den Anspruch, selbst *Denken* zu sein, aufzugeben zu müssen. Das im Bild sichtbar gewordene Denken macht der Philosophie ihr Terrain streitig und zwingt sie damit, Stellung zu beziehen.

II. Die Herausforderung des Bildes und der Einsatz der Kulturphilosophie

Die Provokation seitens der Kunst wäre indessen ungehört verhallt, wenn die Zuwendung der Philosophie zur Bildlichkeit nicht auch durch eigene Zweifel an der Voraussetzungslosigkeit des Begriffs nahegelegt worden wäre: »Die Philosophie«, so hat Cassirer die Skepsis an der autochthonen Leistungsfähigkeit der Philosophie einmal pointiert, »kann nicht im Leeren bauen«.⁹ Die Folgen dieser Einsicht sind gewaltig. Das Grundprinzip der Metaphysik, demzufolge »die reine Vernunft [...] mit nichts als sich selbst beschäftigt« ist,¹⁰ bricht die Kulturphilosophie in ihrer Eröffnungsphase zunächst nach der Seite des Gegenstandes auf. Nicht mit sich selbst hat sich die Vernunft zu beschäftigen, sondern – ausgerechnet – mit dem, was sie von alters her verdächtigt hatte, dem bloßen Meinen und Vorstellen anzugehören: mit den »eigentümlichen Bildwelten«, den symbolischen Formen der Sprache, des Mythos, der Religion, der Wissenschaft und der Kunst, die in ihrer »konkreten Totalität« das Feld der Kultur bilden.¹¹

Cassirers Begründung für die radikale Neuausrichtung der Philosophie verallgemeinert die Einsicht Rodins in die Kunst als »Ausübung des Denkens, das die Welt zu verstehen sucht«. Weit davon entfernt, Horte der erkenntnisfremden *doxa* zu sein, artikulieren sich in den Bildwelten der Kultur »die verschiedenen Grundformen des ‚Verstehens‘ der Welt«.¹² Nicht um Trugbilder handelt es sich, die den Menschen über die wahre Beschaffenheit der Welt täuschen, sondern, im

⁹ Ernst Cassirer, »Zur Erkenntnistheorie der Kulturwissenschaften«, in: ders., *Nachgelassene Manuskripte und Texte* (ECN), hrsg. von Klaus Christian Köhnke, John Michael Krois und Oswald Schwemmer, Bd. 5, Hamburg 2004, 202.

¹⁰ Kant, KrV, B 708.

¹¹ Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache* (PsF I), in: ders., *Gesammelte Werke* (ECW), hrsg. von Birgit Reckl, Bd. 11, Hamburg 2001, 7f. Zum Begriff der »Bildwelt« als Synonym für »symbolische Form« vgl. ebd. 18, 21, 45 u. ö.

¹² Ebd., VII.

Gegenteil, um Zeugnisse echten »Weltbegreifens und Weltverstehens«, um die verschiedenen Wege und Richtungen menschlicher »Wirklichkeitserkenntnis«.¹³ Die Philosophie, so die heikle Formulierung Cassirers, »tritt all diesen Richtungen gegenüber«; sie sucht »einen Standpunkt zu finden, der über all diesen Formen und der doch andererseits nicht schlechthin jenseits von ihnen liegt«. Nur von diesem »erhöhten« Standpunkt aus vermag sie »das Ganze [der Formen] mit einem Blick zu umfassen« und jede von ihnen »in ihrem gestaltenden Grundprinzip zu verstehen und bewußt zu machen«.¹⁴ Eben darin aber besteht die Aufgabe einer Philosophie, die sich als »Kritik der Kultur«¹⁵ neu entworfen hat: zu Bewusstsein zu bringen, was mit den Bildwelten der Kultur für das Selbst- und Weltverständnis des Menschen geleistet ist.

Für ihre Hinwendung zur Kultur muss die Philosophie bei Cassirer allerdings einen hohen Preis zahlen. Indem er »den Grundbegriff der ›Theorie‹ selber erweitert«¹⁶ und »das Wort: ›Erkenntnis‹ im weitesten und umfassendsten Sinne« nimmt, so dass schließlich »jede geistige Tätigkeit« darunterfällt, »in der wir uns eine ›Welt‹ in ihrer charakteristischen Gestaltung, in ihrer Ordnung und in ihrem ›So-Sein‹, aufbauen«,¹⁷ rehabilitiert Cassirer zwar die vielgeschmähte, in ihren genuinen Leistungen lange Zeit verkannte Kultur. In demselben Maße aber, wie Sprache und Mythos, Wissenschaft und Kunst nun beanspruchen dürfen, ›Theorie‹ zu sein und ihren Beitrag zur ›Wirklichkeitserkenntnis‹ zu leisten, muss die Kulturphilosophie ihrerseits auf diese Adelstitel verzichten. Die Philosophie, so Cassirer in einer ungewohnt deutlichen Nachlassnotiz,

schafft nicht eine prinzipiell neue Symbolform, begründet in diesem Sinne keine neue schöpferische Modalität – aber sie begreift die früheren Modalitäten als das{,} was sie sind: als eigentümliche symbol{ische} Formen. – Solange die Philos{ophie} noch mit diesen Formen wetteifert, – solange sie noch Welten neben und über ihnen aufbaut, hat sie sich selbst noch nicht wahrhaft erfasst.¹⁸

Auch der Philosophie sei es nur im »Kampf mit den anderen« Formen gelungen,¹⁹ »zu der scharfen Fassung ihres eigenen Begriffs [...] vorzudringen«.²⁰ Im Unterschied aber zu den authentischen Bildwelten, deren Konflikt untereinander zum Wesen der Kultur gehört und entsprechend auf Dauer gestellt ist, liegt die Auseinandersetzung der Philosophie mit Sprache und Mythos, Wissenschaft und

¹³ Cassirer, »Zur Logik des Symbolbegriffs«, in: ECW 22, Hamburg 2006, 122–139, hier: 118.

¹⁴ Cassirer, PsF I, 10–12.

¹⁵ Ebd., 9.

¹⁶ Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis* (PsF III), in: ECW 13, Hamburg 2002, VII.

¹⁷ Cassirer, »Zur Logik des Symbolbegriffs«, 118.

¹⁸ Cassirer, ECN 1, hrsg. von John Michael Krois, Hamburg 1995, 264.

¹⁹ Cassirer, PsF I, 11.

²⁰ Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken* (PsF II), in: ECW 12, Hamburg 2002, 1.

Kunst endgültig in der Vergangenheit. Die Philosophie hat ihren Frieden mit der Kultur gemacht, als sie sich kritisch ›über‹ sie erhob, um ihre Leistungen zu Bewusstsein zu bringen.

Die Spannung zwischen Bild und Begriff, von der wir ausgegangen waren, erscheint unter kulturphilosophischer Perspektive radikal neutralisiert. Die Philosophie überlässt dem Bild-Denken bereitwillig das Feld des Weltverständens, ja stellt sich als Verstehen zweiter Ordnung ganz in seinen Dienst. Aus dem Bild als Rivalen des Begriffs ist ein *Gegenstand* unter anderen geworden, von dem für das Selbstverständnis der Philosophie nichts mehr zu befürchten, aber auch nichts zu erwarten ist. – In jüngerer Zeit aber ist der These Cassirers, die Philosophie habe sich selbst aus dem Getümmel der Kultur herauszuhalten, entschieden widersprochen worden. Die Kulturphilosophie, so Ralf Konersmann, steht nicht ›über‹ der Kultur, sie ist selbst »Teil des Feldes, das sie beschreibt«²¹ – und ist es seit jeher gewesen: »Indem die kritische Kulturphilosophie sich auf dem Tableau ihrer Beobachtungen positioniert, nimmt sie sich selbst und überhaupt die Philosophie, einschließlich der ihr eigenen Darstellungsformen, als Teil der Kultur und der Wissensgeschichte wahr.«²² Mit der Versetzung der Philosophie unter ihre eigenen Gegenstände beginnt, was Konersmann an anderer Stelle »die philosophische Reflexion des philosophischen Denkens«²³ genannt hat – eine Reflexion, deren erste und vielleicht entscheidende Entdeckung ist, dass auch die Philosophie eine unaufhebbare »Außenseite« hat, durch die sie ›im Umraum ihrer Kultur‹ erscheint, ja mit ihm verstrickt ist.²⁴

Seine »Fremdbezüglichkeit« wächst dem philosophischen Denken nicht nachträglich zu, als unwesentliche Folgeerscheinung seiner Selbstobjektivation, sondern ›erfaßt‹ es ›auch dort schon [...], wo es ganz und gar auf sich selbst und seinen Souverän, auf das ›Ich denke‹ zurückgenommen scheint‹.²⁵ Auf einer elementaren Ebene ist damit zunächst, in der Terminologie Cassirers, die »Symbolhaftigkeit«²⁶ des philosophischen Denkens geltend gemacht. Auch die Philosophie *ist* eine symbolische Form, vor allem aber *hat* sie eine symbolische Form, nämlich ihre spezifische(n) Form(en) der Darstellung: Sie verwirklicht sich als »Arbeit am Text«.²⁷ Was die kulturphilosophische Poetik, ausgehend von dieser Zentralthese, in den Stollen ihres Textmassivs entdeckt hat, birgt noch immer Sprengpotential für das Selbstverständnis des Faches: Zum vollen Begriff der Philosophie gehört mehr als der reine Begriff, mehr auch als das Argument, gehört eine ganze Palette

²¹ Ralf Konersmann, *Kulturphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2003, 30.

²² Konersmann, *Kulturelle Tatsachen*, Frankfurt/M. 2006, 58f.

²³ Konersmann, *Komödien des Geistes. Historische Semantik als philosophische Bedeutungsgeschichte*, Frankfurt/M. 1999, 144f.

²⁴ Konersmann, »Vorwort: Die Philosophie und ihre Gesichter«, in: Lucien Braun, *Bilder der Philosophie*, hrsg. von Ralf Konersmann, Darmstadt 2009, 17.

²⁵ Konersmann, *Komödien des Geistes*, 10. Vgl. auch ebd., 190.

²⁶ Ebd., 193.

²⁷ Ebd., 10.

an »Formen und Figuren des Wissens«, die jene schwer zu fassende Dimension des Denkens konstituieren helfen, die Hans Blumenberg »Unbegrißlichkeit« genannt hat. In dessen imaginärem Zentrum steht bekanntlich die Metapher – das Bild, wie es sich im Medium der Sprache entfaltet.

Die »Fremdbezüglichkeit«, die Konersmann im Blick hat, bedeutet indessen mehr als nur die Notwendigkeit des Denkens, sich in Texten zu realisieren und in diesem Sinne sich eine Form zu geben. Cassirers These, die Philosophie begründe keine »prinzipiell neue Symbolform«, war ja nicht aus der Luft gegriffen. Nur ist sie, aus der Perspektive Konersmanns, auch einer ganz anderen Auslegung fähig. Die Philosophie nämlich bildet durchaus eine ›eigene‹ Form aus, nur eben nicht vermöge der reinen Selbstbezüglichkeit der Vernunft, sondern durch Anverwandlung und Einverleibung aller anderen, ihr zunächst ›fremden‹ Formen der Kultur: der Sprache, des Mythos, der Kunst. Die Bildwelten, denen sie sich als Philosophie und zumal als Kulturphilosophie gegenüber glaubte, trägt sie als ihr unverlierbares Erbe *in sich*. Eben noch mühsam auf Distanz gebracht und zu Gegenständen der philosophischen Betrachtung neutralisiert, kehren die Bilder in ihrem eigenen Innern wieder – als die »verborgenen Voraussetzungen«²⁸ des philosophischen Begriffs.

Konersmanns Einsicht in die formstiftende Kraft der »Fremdbezüglichkeit« erschließt der Kulturphilosophie »eine neue Aufgabe«, ja ein ganzes Arbeitsfeld: »die Auseinandersetzung mit den Imaginationswelten, die das Wirken der Vernunft voreifend strukturieren«.²⁹ Unter der Prämisse, dass die Vernunft auf Wegen wandelt, die sie selbst nicht gebahnt hat, »werden die Bilder dem philosophischen Denken zur Herausforderung«.³⁰ Rodins anfängliche Provokation, mit den Bildern der Kunst einen Erkenntnisanspruch *sui generis* zu formulieren, findet in den Worten Konersmanns ihr philosophisches Echo. Aus Gegenständen des Begriffs sind von Neuem lebendige Rivalen geworden – Rivalen allerdings, die angesichts der Aufgabe, »die Welt zu verstehen und verständlich zu machen«, von Komplizen fast nicht mehr zu unterscheiden sind.

★

Die Essays, die der vorliegende Band zu Ehren von Ralf Konersmann versammelt, erproben je auf eigene Weise das Verhältnis von Philosophie und Bild. Als Versuche im eigentlichen Sinne sind sie keinem Programm und keiner übergreifenden These verpflichtet. Gemeinsam ist ihnen allerdings, dass sie die »Herausforderung«, die das Bild an den philosophischen Begriff stellt, annehmen, dass sie es ernst nehmen und ihm Gewicht verleihen. Nicht zuletzt durch die Offenheit, mit der sie dabei zu Werke gehen, erweisen sie dem Werk Ralf Konersmanns ihre Reverenz.

²⁸ Konersmann, »Vorwort: Figuratives Wissen«, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hrsg. von dems., Darmstadt 2011, 7–20, hier: 10.

²⁹ Ebd.

³⁰ Konersmann, »Vorwort: Die Philosophie und ihre Gesichter«, 12.

Uwe Justus Wenzel

Der Aufgang der Erde

Eine vorkopernikanische Überraschung

Der schönste und herzergreifendste Anblick seines Lebens sei es gewesen, erinnert Frank Borman sich zwei Jahrzehnte später; ein Gefühl der Nostalgie und des schieren Heimwehs habe ihn durchströmt. Der Kommandant der Apollo-8-Mission schildert in seiner Autobiografie den offenbar so nicht erwarteten Augenblick, da im Fenster der den Mond umkreisenden Raumkapsel die Erde hinter dem lunaren Horizont auftaucht – da sie aufgeht wie eine Sonne: »It was the most beautiful, heart-catching sight of my life, one that sent a torrent of nostalgia, of sheer homesickness, surging through me. It was the only thing in space that had any colour to it. Everything else was either black or white, but not the Earth.«¹

»Earthrise«: Mehr noch als die Schwarzweiß-Aufnahme, die Borman am 24. Dezember 1968 gemacht hat, ist unter diesem Titel eines der Farbfotos bekannt geworden, die Crew-Mitglied William Anders vom selben Erdaufgang mit derselben Hasselblad-Kamera schoss. Es ist in das kollektive Bildgedächtnis eingegangen, ebenso wie die »Blue Marble«, das als blaue Murmel vor schwarzem Hintergrund erglänzende ›ganze‹ Erdenrund, das vier Jahre später – auf dem bis heute letzten bemannten Flug zum Erdtrabanten – fotografisch verewigt worden ist. Beide Bilder, so heißt es in unzähligen Variationen, seien zu Sinnbildern eines neuen Zeitalters geworden, zu Emblemen eines ›globalen‹ Lebensgefühls, zu Ikonen eines erwachenden Umwelt- oder auch Erdbewusstseins. – Die Zeugnisse der Raumfahrer lassen sich, wie es scheint, als quasi vorursprüngliche Belege für diese Behauptung in Anspruch nehmen. Auch James Lovell, der dritte »Abgesandte der Menschheit« (wie der Titel lautete, den die Vereinten Nationen den Astronauten verliehen hatten), empfand den Kontrast zwischen farbigem Heimatplaneten und kaltem All, zwischen Lebenswelt und totem Mond. In einer der televisionären Live-Sendungen teilte er an jenem denkwürdigen Heiligabend dem Fernsehpublikum seine Eindrücke von den Wüsteneien der verkraterten Mondoberfläche mit, die über die flimmernden Bildschirme der irdischen Empfangsgeräte zogen: »The vast loneliness up here of the Moon is awe inspiring, and it makes you realize just what you have back there on Earth. The Earth from here is a grand oasis in the big vastness of space.«²

¹ Frank Borman, *Countdown. An Autobiography*, New York 1988, 212; zit. nach Robert Poole, *Earthrise. How Man first saw the Earth*, New Haven/London 2008, 2. Bei Poole finden sich auch weitere Details.

² <https://apollo8.spacelog.org/page/03:13:43:16/>



Blue Marble (1972)

Eine Oase in der Weite und Leere des Weltraums: Das war es, was die ersten Menschen, die je die Erdumlaufbahn verlassen hatten, mit eigenen Augen sahen (und mit dem Auge der Kamera festzuhalten hofften). Bei einer schlichten Augenzugenschaft beließen sie es jedoch nicht. Es galt anscheinend, das Gesehene höheren Orts beglaubigen zu lassen und eine veritable Weihnachtsbotschaft zu verkünden. Als das Raumschiff im Mondorbit die Tag-Nacht-Grenze passierte und der lunare Sonnenaufgang bevorstand, wurden die Millionen vor den irdischen Empfangsgeräten mit einer Bibellesung überrascht. Aus dem Munde der drei andächtigen Astronauten vernahmen sie die ersten zehn Verse der jüdisch-christlichen Schöpfungsgeschichte, inklusive der Bekräftigungsformel: »Und Gott sah, dass es gut war.« Wenige Monate nach der überirdischen Zeremonie kam in den Vereinigten Staaten eine neue Briefmarke in den Handel – mit dem Motiv des Erdaufgangs und dem Genesis-Auftakt als Beschriftung: »In the beginning God ...«

Günther Anders legte seiner Empörung über solche »Amalgamierung von Frömmigkeit und Technologie« keine Zügel an, als er notierte, es sei »das Widerwärtigste«, was ihm im Zusammenhang der Mondmission vor die Augen gekommen sei. Auch an Sarkasmus ließ der Philosoph es in seinen 1970 publizierten Reflexionen über Weltraumflüge nicht fehlen: Die Schöpfungsgeschichte und die Mondumkreisung seien nun in einem einzigen – falschen – Bild zusammengefasst, das »täglich in Millionen von Exemplaren verkauft wird, damit es von hinten geleckt und von vorne gestempelt werde. Jedes einzelne Exemplar ist 6 Cents wert. Mehr als Gott, die Schöpfung und den Mondflug kann man zu diesem Preis wirklich nicht verlangen.³ Ein Andachtsbild war die aufgehende Erde für Anders offenkundig nicht, eher ein Schreckensbild. Auch die in ferner Schwerelosigkeit schwebenden Raumfahrer haben etwas Abweisendes wahrgenommen, doch war – so ist man zu sagen versucht – der Schrecken der kalten Ödnis von Mond und All für sie nichts als der Anfang einer herzergreifenden, anziehenden Schönheit. Hingegen für den ›unten‹, auf dem Boden der sublunaren Tatsachen, Gebliebenen scheint das Schreckliche, das er dank Television erblickte, Anfang und Ende zugleich gewesen zu sein. Günther Anders sah keine einladende Oase auf den neuen Aufnahmen der Erde, sondern ein Memento mori: »eine nirgendwo verankerte und im Ozean des Raums schiffbrüchig herumschwimmende Boje«.⁴ Dies Bild jedoch ist als solches allenfalls für den ersten, flüchtigen Blick ein gerades Gegebenbild zu dem – eindeutigeren – der Oase inmitten einer Wüste. Denn: Ob sie verankert ist oder herumtreibt, eine Boje kann nicht untergehen, solange sie unbeschädigt bleibt. Daran ändert auch das kurios anmutende »schiffbrüchig« nichts, das die Assoziation eines Unglücks erzwingen soll, den Leser in seiner angeregten Phantasie indes sogleich nach einer Boje greifen lassen könnte, die Rettung verspricht – nach einer Rettungsboje.

³ Günther Anders, *Der Blick vom Mond. Reflexionen über Weltraumflüge*, München 1994, 144 f.

⁴ Ebd., 59.

Das Bild der Boje ist nicht eindeutig, gleichwohl lässt Anders keinen Zweifel daran, was es sagen soll: Der Anblick der Erde »war erschreckend«. Zwar hätten »wir alle« bereits *gewusst*, dass unser Globus so aussehen würde; es auch zu *sehen*, sinnlich wahrzunehmen, das sei aber »etwas vollständig Neues« gewesen. »[D]as war« – so legt er den Fernsehzuschauern, die darin womöglich etwas »Schönes« erblickt haben mögen, mit suggestivem Nachdruck nahe – »das war doch eine kaum mehr erträgliche Kränkung und Erniedrigung«.⁵ Der Anklang an Sigmund Freuds Diagnose einer »kosmologischen Kränkung« der Menschheit, einer Er-schütterung des primordialen Narzissmus durch die kopernikanische Revolution des Weltbildes, ist unüberhörbar. Sinnfällig wird für Anders der Verlust der kosmologischen Zentralstellung in der »vereinsamt durch die Schwärze des Raums rollende[n] irrelevante[n] Kugel unserer Erde«, in die die herumschwimmende Boje sich im Laufe einiger Zeilen verwandelt.⁶

Was Anders sah, hatte er womöglich (wer weiß) doch schon einmal »gesehen« – nämlich bei einer Nietzsche-Lektüre imaginiert. »Seit Kopernikus«, heißt es in der *Genealogie der Moral*, »scheint der Mensch auf eine schiefe Ebene gerathen, – er rollt immer schneller nunmehr aus dem Mittelpunkte weg – wohin? in's Nichts? in's ›durchbohrende‹ Gefühl seines Nichts? ...«⁷ Auch die »Selbstverkleinerung« des Menschen, die Nietzsche in dieser zentrifugalen Bewegung vonstattengehen sieht, kehrt (ohne dass Nietzsches Name fiele) bei Anders wieder – als »teleskopisches Gefälle« zwischen den wissenschaftlich technischen Großleistungen der Menschheit und der Erfahrung der eigenen Winzigkeit. Es sei, als blicke der Himmelsraum durch das Fernrohr »strafend« auf uns zurück und mache uns »um so vieles schrumpfen [...], als er sich durch unseren teleskopischen Blick auf ihn erweitert hat«.⁸ Nietzsche freilich lässt dem mit Fragezeichen versehenen Gefühl des Nichts noch ein unerschrockenes »Wohlan!« folgen, für das sich bei Anders keine Entsprechung findet. Ebenso wenig wie für Nietzsches reichlich dialektische Erwägung, in der wissenschaftlich betriebenen Selbstverkleinerung zeige sich eine »Selbstverachtung des Menschen«, mit der »dessen letzte[r], ernste[r] Anspruch auf Achtung« aufrechterhalten werden könne.⁹

Gekränkt, erniedrigt, vereinsamt, verzweigt, irrelevant – und so schließlich der »Mauselöcher der Egozentrik oder der Geozentrik«¹⁰ beraubt: Angesichts der gravierenden Diagnose verwundert die düstere Prognose nicht, die Anders als philosophischer Seelenarzt der Menschheit stellt: »[S]o rasch wird dieses Trauma nicht verheilen.« Und zwei Seiten weiter, noch etwas trübsinniger: »Ich glaube kaum,

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., 61.

⁷ Friedrich Nietzsche, »Zur Genealogie der Moral«, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (im Folgenden: *KSA*), hrsg. von Mazzino Montinari und Giorgio Colli, Bd. 5, München 1980, 245–412, hier: 404.

⁸ Anders, *Der Blick vom Mond*, 62 und 60.

⁹ Nietzsche, »Zur Genealogie der Moral«, *KSA* 5, 404.

¹⁰ Anders, *Der Blick vom Mond*, 64.

dass wir dazu fähig sein werden, den schrecklichen Augenblick [...] jemals ganz zu verwinden.“¹¹

Einer der philosophischen Lehrer von Günther Anders hatte einen vergleichbaren Augenblick bereits 1966. In seinem Gespräch mit dem SPIEGEL, in ebenjenem Jahr geführt, aber erst postum (Ende Mai 1976) veröffentlicht, berichtet Martin Heidegger von einem Schrecken, um zu illustrieren, »dass die Technik den Menschen immer mehr von der Erde losreißt und entwurzelt«: »Ich weiß nicht, ob Sie erschrocken sind, ich bin jedenfalls erschrocken, als ich jetzt die Aufnahmen vom Mond zur Erde sah.«¹² Leider erläutert er nicht näher, worüber er erschrak. Die Aufnahmen, die er vor Augen hatte, stammen von der ersten Mondsonde des Lunar-Orbiter-Programms und zeigen gleichfalls einen *earthrise*, freilich in Schwarzweiß und in schlechter Qualität. Die undeutliche Erdsichel leuchtet kaum – und sie ist, zumindest in der Version, in der das Foto Nasa-offiziell veröffentlicht und beschrieben wurde,¹³ links von der Mondoberfläche zu sehen. Der Mondhorizont befindet sich also in der Vertikalen. Nur in dieser Ansicht präsentiert sich der verschattete Erdglobus in der für seine Bewohner – dank visueller Erziehung – gewohnten Weise: mit dem Nordpol oben und dem Südpol unten. Diese »richtige« Ausrichtung des Heimatplaneten hat aber eben zur Folge, dass der Betrachter des Fotos keinen Boden unter den Füßen hat, wenn er sich selbst gleichsam in das betrachtete Bild setzt oder stellt. Das ist ästhetisch aufdringlicher und ungewohnter, als es die (bei geringer Auflösung ohnehin kaum zu erkennende) Drehung der Erde um neunzig Grad wäre. Man darf durchaus darüber spekulieren, ob etwas von dem Schrecken, der Heidegger durchfuhr, auf die Irritierung dieser leiblich »verankerten« – unter den Bedingungen der irdischen Schwerkraft ausgebildeten – Sehgewohnheit zurückgeht.¹⁴ Den Betrachtern des »ikonisch« gewordenen Erdaufgangs von 1968 bleibt solche Irritation erspart, obgleich auch er – vom Kameraauge her gesehen – mit dem Mondhorizont in der Vertikalen eingefangen und katalogisiert wurde. In Umlauf gebracht und millionenfach reproduziert worden ist das Bild aber eben in der gewissermaßen bodenständigen Variante, die den Gleichgewichtssinn nicht stört.

Losgerissen von der Erde und entwurzelt – das charakterisiert das Dasein des Menschen in Heideggers Perspektive allerdings nicht erst, seit die technologischen Kapazitäten ausreichen, um sich tatsächlich in den *outer space* katapultieren zu lassen. Die Raumfahrt übersteigert lediglich in der Manier einer abenteuerlustigen Weltalleroberung, was die wissenschaftlich-technische Zivilisation der Neuzeit

¹¹ Ebd., 59, 61.

¹² »Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger«, in: *Antwort. Martin Heidegger im Gespräch*, hrsg. von Günther Neske und Emil Kettering, Pfullingen 1988, 81–114, hier: 98.

¹³ Vgl. Poole, *Earthrise*, 76.

¹⁴ Vorausgesetzt selbstredend, Heidegger habe die Fotografie in entsprechender Präsentation gesehen. – Eine solche Deutung von Heideggers Lunar-Orbiter-Schrecken legt Benjamin Lazier nahe: »Earthrise; or: The Globalization of the World Picture«, in: *The American Historical Review*, 116/3 (2011), 602–630, hier: 609 f.

von Grund auf bestimmt, und macht es auf fast schon naive Weise sinnfällig. Technik ist für Heidegger nicht einfach ein – und dazu neutrales – Mittel, sie ist ein Weltverhältnis, das die Menschen von der Welt, der sie sich damit bemächtigen, entfremdet. Freihändig und in groben Zügen zusammengefasst: In diesem Weltverhältnis erscheint den Menschen das Wirkliche als Wirkliches, das von ihnen als den bewirkenden Subjekten in Regie genommen, das von ihnen bewirkt werden kann. In solch technischem Vorstellen und Herstellen des Seienden sind die Menschen, die schaltende und waltende Subjekte zu sein wähnen, ihrerseits »gestellt«; weswegen Heidegger, wie es seine Art ist, von dem »Ge-stell« spricht – als dem nicht-technischen Wesen der Technik.¹⁵ In der Herrschaft des seinerseits nicht beherrschbaren »Ge-stells« wird die Welt zum Bild, zum »Gebild des vorstellenden Herstellens«.¹⁶ Durch »das vor sich hin und zu sich her Stellen« kommt das Seiende im Ganzen »als Gegenstand zum Stehen«,¹⁷ wird die Welt zum Bild – und unsere Epoche zur »Zeit des Weltbildes«.

Dieses Weltbild ist – um im Bild des Bildes zu bleiben, aber Heideggers Sprachspiel zu verlassen – eigentlich ein Rahmen: der Rahmen, in dem, was Objekt eines Subjekts werden kann, erscheint. Noch bevor neuzeitliche Wissenschaft und Technik bildgebende Verfahren entwickelt haben, waren (und sind) sie in diesem elementaren Sinne – wie man sagen könnte – bereits *weltbildgebende* Prozeduren. Im Weltbildrahmen spielt sich – nun wiederum mit Heidegger formuliert – auch der »Kampf der Weltanschauungen« ab, der Kampf um die Stellung, in der der Mensch »dasjenige Seiende sein kann, das allem Seienden das Maß gibt und die Richtschnur zieht«.¹⁸ Als ein solcher Kampf war auch das Weltraumwettrennen zwischen den beiden Weltmächten gestartet worden, das uns Bilder der Welt beschert hat – Bilder der lebensweltlichen Erde im Kontrast zu einem lebenswidrigen »Weltall« –, die in verschiedenerlei Sinn als Welt-Bilder gesehen und begriffen werden können. Bleiben sie im Rahmen dessen, was Heidegger »Weltbild« nennt, im Rahmen eines wissenschaftlich-technischen Weltbemächtigungsunternehmens? Oder fallen sie heraus aus ihm, sprengen ihn gar?

Haben die ersten astronautischen Augenzeugen des Weltaufgangs, die zugleich Fotografen waren, den entscheidenden Fingerzeig gegeben? Von der Erde losgerissen, verspürten sie offenbar instantan den Drang, sich wieder zu »verwurzeln«. Das Sinnbild einer kostbaren, zerbrechlichen, schützenswerten und Schutz bietenden Oase, eines irdischen Gesamtorganismus, für das die Zeugen in Authentizität versprechender Unmittelbarkeit zu werben scheinen, ist jedoch nicht ohne Konkurrenz geblieben. Die Erdkugel mag fragile Schönheit ausstrahlen, es könnte

¹⁵ Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1962, 19 ff.

¹⁶ Heidegger, »Die Zeit des Weltbildes«, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, 69–104, hier: 87. – Die Zusammenführung einiger Gedanken aus dem Weltbild-Aufsatz und aus den Technik-Vorträgen drängt sich sachlich auf, ist werkgeschichtlich aber naturgemäß undifferenziert.

¹⁷ Ebd., 85.

¹⁸ Ebd., 87.

sich in solchen Welt-Bildern aber ebenso die Erhabenheit eines aus der Distanz ›global‹ zugreifenden Gestaltungswillens wiedererkennen.¹⁹ Allmachtphantasien gewinnen materielle Gewalt nicht nur im Zuge der Globalisierung, der ökonomisch-technisch-politischen Vernetzung und Vernutzung der gesamten Biosphäre, sie schlagen sich bisweilen auch in deren Gegenbewegung nieder, die – Stichwort »Anthropozän« – den Globus retten und als eine Art umweltfreundliches Gesamtkunstwerk neu zu erschaffen sich vornimmt.²⁰ Gerade ihre Aufladung zu ›Ikonen‹ könnte mithin dafür sprechen, dass es so einfach und einsinnig nicht ist, was diese Welt-Bilder zeigen, sagen und sind. Es gibt mehr als eine Weltanschauung, die sich in ihnen spiegelt.

Unter technisch-handwerklichem Aspekt und in einer trivial-heideggerianischen Perspektive lassen sich die Fotografien des *Earthrise* und der *Blue Marble* ohne weiteres als technische Artefakte, als hergestellte Vorstellungen beschreiben, die zudem – für die Veröffentlichung – noch ›manipuliert‹ worden sind. Auch im Falle der ›Blauen Murmel‹ galt es, den Nordpol oben im Bild zu haben und den Südpol unten; zudem wurde der Bildausschnitt geändert, um das blauweiß und grünbraun schimmernde Rund in die (optische) Mitte zu rücken.²¹ Solche Anpassung an Sehgewohnheiten und Formerwartungen kann freilich – und andererseits – auch als Problemanzeige aufgefasst werden. In den Fotografien und ihrer Bearbeitung ist dokumentiert, wie bei dem Versuch, die Welt »vor sich hin und zu sich her« zu stellen, das gewohnte Koordinatensystem durcheinanderzugeraten beginnt, das dem Menschen die – sozusagen senkrechte – Subjektstellung garantiert.

Vor diesem Hintergrund liest sich, was Günther Anders assoziiert, wie die Aufzeichnung eines überempfindlichen Seismografen. Von einem kosmischen Schwindelgefühl heimgesucht, imaginiert er sich als Bewohner eines aus der Verankerung gerissenen Schwimmkörpers, der im interplanetaren oder interstellaren Weltenmeer driftet. Wer solchermaßen sinn- und steuerlos hin und her getrieben wird, kann sich schwerlich zu Hause fühlen. Von einem ›entwurzelten‹ Astronauten, der hin und wieder von der Raumkrankheit befallen werden mag, unterscheidet sich der seckranke Erdbojen-Bewohner dadurch, dass er nicht weiß, wohin er soll, wohin er gehört.²² Er ist kein Astronaut, der wieder nach Hause wollen kann und können muss; dennoch könnte er zur mentalen Stärkung gebrauchen, was Hans Blumenberg in einschlägigem Zusammenhang »Rückkehrfähigkeit« nennt:

¹⁹ Vgl. u. a. Horst Bredekamp, »Blue Marble. Der Blaue Planet«, in: *Atlas der Weltbilder*, hrsg. von Christoph Marksches, Ingeborg Reichle, Jochen Brüning und Peter Deufhard, Berlin 2011, 366–375, hier: 372.

²⁰ Einen Hinweis auf den Globus als Kunstwerk gibt Lazier, »Earthrise; or: The Globalization of the World Picture«, 617 et pass.

²¹ Dazu Sebastian W. Hoggenmüller, »Die Welt im (Außen-)Blick. Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie ›Blue Marble‹«, in: *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 17/1-2 (2016), 11–40, hier: 24f. – Die optische Mitte weicht leicht von der geometrischen Mitte ab.

²² Und womöglich auch dadurch, dass er vergessen hat, dass die Erde in ihrer annähernd elliptischen Bahn um die Sonne recht stabil gehalten wird.

»Alle Weltabenteuer des Menschen setzen voraus, dass er sich immer wieder und irgendwann wieder auf ein Stück festen Bodens stellen kann.«²³ Dem unfreiwilligen Geonauten – oder, passender: Geonoetiker²⁴ – ist solche Rückkehrfähigkeit abhandengekommen. Unter ihm schwankt der Boden wie ein wogendes Meer. Die ästhetische Erfahrung, die er beim Anblick der Geo-Boje macht, jedenfalls gemacht zu haben behauptet, hat den Charakter eines Schocks. Ein wenig dramatisierend zugespitzt: Das Welt-Bild, in das er sich versetzt sieht, ist hermetisch, ausweglos. Der schreckliche Augenblick, der eigenen Gefährdung und Nichtigkeit gewahr zu werden, werde kaum je verwunden werden, prophezeit er. Auf den gar nicht so fernliegenden Gedanken, dass der Augenblick des Schreckens selbst der Beginn einer Verwindung sein könnte, einer Rückwendung zur Erde, zur einzigen bewohnbaren Lebenswelt, kommt er nicht. – Oder lässt er ihn nicht zu?

Für Hans Blumenberg war ebendies der wichtigste Ertrag der bemannten Raumfahrt im Ganzen: die Rückwendung zur Erde. Mit Anders trifft er sich gleichwohl – und ironischerweise? – darin, der sinnlichen Evidenz das größte Gewicht beizumessen. Das Bild der Erde aus dem Raum habe schlechthin »jede imaginative Vorwegnahme« überstiegen: »Versucht man die jahrhundertelange vorbereitende Imagination, die kosmische Neugierde ins Verhältnis zum Ereignis zu setzen, so war die ebenso unerwartete wie herzbewegende Peripetie der gigantischen Absetzung von der Erde dieses Eine, dass am Himmel des Mondes die Erde steht. Kepler hatte es im Voraus beschrieben, aber dafür bedeutete Wissen nichts.«²⁵ Es geht Blumenberg um den Erfahrungsgehalt dieses Ereignisses, in dem eine zentrifugale Bewegung sich in eine zentripetale umkehre, eine kopernikanische Exploration eine »vorkopernikanische Überraschung« mit sich bringe: die überwältigende »optische Evidenz« nämlich, dass die Erde eben doch eine »kosmische Ausnahme« sei.²⁶ Es sei »mehr als eine Trivialität, dass die Erfahrung, zur Erde zurückzukehren, nicht anders hätte gemacht werden können als dadurch, sie zu verlassen«. Nur als »Erfahrung einer Rückwendung« werde »akzeptiert werden, dass es für den Menschen keine Alternative zur Erde« gebe.²⁷ – Die Erfahrung jedoch, die Erde zu verlassen und auf sie zurückzukehren, so ließe sich zu bedenken geben, haben nur wenige gemacht. Und der Augenblick der visuellen Rückwendung, in den sich dank fotografiertter Welt-Bilder aus dem All die vielen anderen vertiefen können, die nicht ›dort‹ waren, ist augenscheinlich deutungsoffen. »Es hat sich etwas abgespielt, was wir noch nicht voll verstehen«, gibt Blumenberg zu.²⁸

²³ Hans Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt/M. 1997, 482; das Kapitel trägt die Überschrift »Die Erde am Himmel des Mondes«.

²⁴ »Astronoetik«, die Gedankenraumfahrt, hat Hans Blumenberg, wie man weiß: nicht ganz unironisch, als philosophische Subdisziplin begründet; vgl. ebd., 547 ff.

²⁵ Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt/M. 1975, 785 f.

²⁶ Ebd., 787.

²⁷ Ebd., 793, 794.

²⁸ Ebd., 786.

Apropos: Haben wir »Weltanschauer«²⁹ eigentlich genau hingeschaut? Welches Antlitz zeigt der wundersam leuchtende Körper? Was sehen wir im Bild des aufgehenden Globus und der »Blauen Murmel«? Jedenfalls sehen wir keine Menschen. Auch das ist Blumenberg nicht entgangen: »Die Erde sah aus, als gäbe es den Menschen, seine Werke und seinen Unrat, seine Desertifikationen nicht! Keine Spur vom Menschen. Eine Reinheit des Kostbaren, als sei es lupenrein. Und damit auch ein noch unberührter und ungenutzter Boden für das fatal dazugedachte Wachstum. Es war eine Versicherung, was man sah, keine Warnung.«³⁰ – Vielleicht schimmert *heute* im saphirblauen Marmor³¹ der menschenleeren und müllfreien Erdkugel etwas anderes durch; nicht mehr die Einladung, sie noch einmal zu nutzen und auf Verderb oder auch Gedeih umzuarbeiten, sondern ein Abschied – der Abschied des Menschen von ihr. Melancholie klingt als Oberton in manchen Erdzeitalter-Namen mit, in demjenigen aber besonders deutlich hörbar, der den Beginn einer Zeit des Menschen ausruft und damit auch deren Ende evoziert. Mit dem *Anthropozän* wird auch die Zeit des Weltbildes vorüber sein.

²⁹ Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne*, 439.

³⁰ Ebd., 440. In demselben Gedankengang distanziert sich Blumenberg denn auch von der selbstverständlich gewordenen Behauptung, der neue Blick auf die Erde habe sie »als endliche Wahlheimat des Menschen sehen lassen. Das ist einfach eine rückprojizierende Überdeutung.« (Ebd.) Damit relativiert er die These von der unwiderstehlichen Evidenz der Erd-Oase im »Genesis«-Buch.

³¹ Dazu auch: Verf., »Der Schimmer des Marmors. Ein Raumschiff, eine Göttin, eine Zau-berin und das Erdzeitalter namens ›Anthropozän‹«, in: ders., *Zeit – in Gedanken erfasst. Philosophische Glossen*, Basel 2020, 97–101.



Andreas Gursky, Rimini, 2003.

Christian Begemann

Das Verschwinden des Strandes

Andreas Gursky: *Rimini* (2003)

Ebenso sehr wie von Wellen, Wind und Sand sind Strände in unserer Wahrnehmung von einer langen Imaginationsgeschichte geprägt. Seit Jahrhunderten ist der Strand ein Raum, der die Einbildungskraft der Menschen aufgrund seiner Lage, seiner Beschaffenheit und seines semantischen Potentials besonders anregt. Er besteht immer auch aus den Bildern, die wir uns von ihm – und an ihm – machen. Insofern ist er nicht nur ein topographischer Raum, sondern auch eine »kulturelle Tatsache«.¹ Die moderne Vorstellung vom Strand als Raum der Freizeit und der Freiheit, der Abwesenheit der Zwänge des Alltags, eines unbeschwertten Lebens und eines erfüllten Augenblicks, wie sie in Andreas Gurskys Fotografie mit dem schlichten wie vielsagenden Titel *Rimini* von 2003 noch einmal anklingt, um zugleich demonstriert zu werden, bildet nur eine schmale Facette in diesem Spektrum. Doch auch sie transportiert viel ältere Vorstellungen, selbst wenn diese latent oder gänzlich unbewusst bleiben. Für den Strand gilt dieselbe Offenheit und Unabschließbarkeit der Deutungsarbeit, die Ralf Konersmann für das Meer konstatiert hat. Auch er »bedeutet schlechthin [...], ohne daß gesagt werden könnte, *was*«.² Allerdings lassen sich semantische Konzentrationssherde feststellen.

Am Strand stoßen verschiedene Sphären aufeinander. Zwischen ihnen verläuft keine klare Grenze, vielmehr berühren sie einander, überlagern sich, konfligieren und bilden derart einen liminalen Raum. Welche Sphären das sind, hängt zu einem guten Teil von kulturellen Denkmustern, Sehweisen und Bildwelten ab. Schon dass es sich dabei simplerweise um Wasser und Land handelt, kann man kaum feststellen, ohne damit eine metaphysische Reminiszenz zu verbinden, macht doch der Strand das Geschehen des dritten Schöpfungstags anschaulich. Auch wenn der biblische Schöpfungsbericht die Entstehung des Lebens nicht an diese Konstellation bindet, ist sie in anderen Mythen mit Wasser, Meer und Strand verknüpft. Bei Thales von Milet, so berichtet Aristoteles, hat das Leben seinen Ursprung im Wasser,³ und darin folgt er den Mythen. Für Homer steht Okeanos im Anfang, und bei Hesiod erfolgen Zeugung und Geburt der Aphrodite aus dem Samen des Uranos im Element des Meeres. Erst Sandro Botticellis berühmtes Gemälde allerdings siedelt *La nascita di Venere* am Strand an, lässt das Prinzip des Begehrens und der Prokreation also selbst in der liminalen Uferzone geboren wer-

¹ Ralf Konersmann, »Die Philosophen und das Meer«, in: ders., *Kulturelle Tatsachen*, Frankfurt/M. 2006, 190–205, hier: 190.

² Ebd., 205.

³ Aristoteles, *Metaphysik*, 983b.

den und aus dem Wasser ans Land steigen, um dort das Leben fortzupflanzen. Ein bemerkenswertes Phänomen ist, dass die säkularen Naturwissenschaften, und insbesondere die Evolutionstheorien, diesen Mythos seit dem 18. Jahrhundert letztlich nur umkodieren und mit einem neuen Begründungsrahmen versehen, wenn sie die Autogenese des Lebens aus dem Akt einer ›Urzeugung‹ im ›Urschlamm‹ eines ›Urmeeres‹ erklären.⁴ Es ist kein Zufall, dass genau um diese Zeit, den Anregungen des Hippokrates folgend, die Heilkraft von Meerwasser und Meeresschlamm, Seeluft und Strandleben wiederentdeckt wird und in eine therapeutische Emphase mündet,⁵ die im 19. Jahrhundert dann auch vitalistische Züge annehmen kann, wo das Meer zum Inbild eines ›dionysischen‹ oder ›ozeanischen‹ Lebensganzen wird. Noch vor allen empirischen Evidenzen herrscht im Kern der Meerwasser- und Thalasso-Kuren die Vorstellung, dass das, woraus das Leben entstanden ist, auch der Aufrechterhaltung und Heilung des Lebens dienen müsse, wie man sie etwa in Jules Michelets großem Werk *La mer* von 1861 formuliert findet.⁶ Seit Mitte des 18. Jahrhundert entstehen in England die ersten Seebäder, in denen sich der kurförmige Gebrauch von Meer und Strand mit der Fortführung des mondänen gesellschaftlichen Lebens von Adel und Bourgeoisie verbindet. Angesichts ihrer eklatanten Vorzüge fragt 1793 Georg Christoph Lichtenberg indigniert, warum Deutschland noch kein großes öffentliches Seebad habe, wie das in England längst der Fall sei, aber im folgenden Jahr schon wird Heiligendamm eröffnet und zahlreiche andere Seebäder an den kontinentalen Küsten folgen in kurzem Abstand.

In mancher Hinsicht ist dieser therapeutische Impetus Teil und Ausläufer einer neuen Naturerfahrung. Man reduziert diese häufig auf die ästhetische Wahrnehmung der Natur in den Kategorien des Schönen und Erhabenen, doch umfasst sie mehr. Natur, die im 18. Jahrhundert zur Berufungsinstanz par excellence wird, ist das schlechthin Heilende, und zwar schon darum, weil sie zum Anderen einer Kultur stilisiert wird, deren pathogene Züge in grellen Farben gemalt werden. Fragwürdig scheint nicht nur die höfische oder die städtische Kultur, sondern die Kultur schlechthin, zu deren Voraussetzungen die Entzweiung von der Natur, die Entfernung von den eigenen Ursprüngen zu gehören scheint. Der neue Trend zur Naturerfahrung geht daher seit dem 18. Jahrhundert nicht lediglich in die Felder und Wälder, aufs Land, von dessen Erfahrung man sich eine Art kultureller Gesundung an Leib und Seele verspricht; er geht insbesondere an die räumlichen

⁴ So etwa Ludwig Büchner, *Kraft und Stoff oder Grundzüge der natürlichen Weltordnung* (1855), Leipzig 191898, 159–177 (Kap. ›Urzeugung‹), hier v. a. 175. Zum literarischen Fortleben dieser Denkfigur vgl. Verf., »Stimmen über der Tiefe, gärender Schlamm, Wasserleichen – Theodor Storms Strände«, in: *Narrating and Constructing the Beach: An Interdisciplinary Approach*, hrsg. von Carina Breidenbach et al., Berlin/Boston 2020, 354–383, hier: 363–371.

⁵ Vgl. dazu Alain Corbin, *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste*, Berlin 1990, 83–120, 319–357; Dieter Richter, *Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft*, Berlin 2014, 145–161.

⁶ Vgl. Jules Michelet, *Das Meer*, übers. und hrsg. von Rolf Wintermeyer, Frankfurt/New York 2006, v. a. 248–257 (»Der Ursprung der Seebäder«).

Grenzen des Kulturraums überhaupt, in die Gebirge oder ans Meer, dorthin, wo diese Grenzen selbst und die Abwendung des Betrachters von der Zivilisation sinnfällig werden. Die Grenzgebiete erhalten so auch eine gewissermaßen diffus metaphorische Qualität. Hier weitet sich in jedem Sinne der Horizont, man hat die Kultur im Rücken und blickt in einen offenen, auch deutungsoffenen Raum, der die Idee von subjektiver Freiheit ebenso evozieren kann wie die Erinnerung an den eigenen Ursprung, die Vorstellungen des Unermesslichen und Erhabenen oder die des Numinosen – ununterscheidbar miteinander verbunden etwa in Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer*.

Auf dieser vielgestaltigen und vieldeutigen Basis entsteht die neuzeitliche Entdeckung des Strandes, die in mancher Hinsicht eine Erfindung ist. Philosophie, Literatur und Malerei interessieren sich vor dem 18. Jahrhundert nur in Ansätzen für den Strand, danach aber umso mehr. Der Strand wird nun zum Ort und Gegenstand komplexer diskursiver Verhandlungen. Und hier beginnt auch der moderne Strandtourismus. Die Klage über ihn ist so alt wie er selbst und wird zumeist aus seiner eigenen Mitte heraus artikuliert, von Menschen, die selbst an ihm teilhaben. Reisebeschreibungen seit dem späten 18. Jahrhundert schildern das Treiben auf den Bergen, und bereits der Harzwanderer Heine ironisiert im Angesicht des Brocken die Heerscharen gefühlbereiter Städter, die stets eine romantische Phrase auf den Lippen haben. Die Strände folgen mit allenfalls geringer Verspätung und werden sogleich auch zum literarischen Thema, wie Jane Austen (*Sanditon*, 1817) oder Charles Dickens belegen (*The Tuggses at Ramsgate*, 1836). Jakob Philipp Hackert dokumentiert bereits 1780, wie sich vornehme Spaziergänger am tyrrhenischen Meer den Strand mit Fischern teilen, die ihre Netze einholen und aufräumen.⁷ Diese Mehrfachnutzung des Strandes, die soziale Begegnung ganz unterschiedlicher Schichten mit ebenso unterschiedlichen Anliegen, Arbeitender, Meditierender, Badender und Spielender, bleibt ein markantes Thema der Bildgeschichte des Strandes über die bedeutenden Strandmaler Peder Severin Krøyer und Joaquin Sorolla hinaus bis in die Gegenwart. Seit den 1840er Jahren werden die Küsten von der Eisenbahn erschlossen, und auf dieser infrastrukturellen Basis beginnt jene ›Demokratisierung‹ der Strandfahrung, der Theodor Fontane sarkastischen Ausdruck verleiht: »Und sind auch verschieden der Menschen Lose, / Gleichmacherisch wirkt die Badehose«⁸ – sie wirkt aber auch nur so, denn natürlich bleiben die sozialen Schranken bestehen. Mit der Begrenzung der Arbeitszeit, der Trennung von Arbeit und Freizeit und den Anfängen des Sozialstaats erfolgt die Besitzergreifung der Strände durch Massen von Erholungssuchenden. Ein frühes Dokument ist Heinrich Zilles *Berliner Strandleben* von 1912; hier wird vor der proletarisch-kleinbürgerlichen Berliner Haustür am Wannsee das erprobt, was als-

⁷ Palazzina Borghese in Pratica di Mare, 1780.

⁸ Theodor Fontane, »Der Sommer- und Winter-Geheimrat«, in: ders., *Werke, Schriften und Briefe*, hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Abt. I, Bd. 6, München/Wien 1978, 372 f.

bald den Nordsee-, Ostsee- und den Mittelmeerstränden blühen wird, die vorerst noch überwiegend in der Hand wohlhabender Bürger sind. Eduard von Keyserling und insbesondere Thomas Mann haben das Strandleben der Jahrhundertwende beschrieben und auch seinen Wandel bilanziert.

Man mag versucht sein, diese stetig wachsende Faszination vom Strand auf ein Moment von schierer Evidenz zurückzuführen: die physische Wirkung von Sonne, Luft, Wind, Wasser und warmem Sand, den optischen Eindruck des blauen oder grauen Himmels im Kontrast mit der oszillierenden Meeresoberfläche und akustisch die Geräusche des Wellenplätschers oder der Brandung. Aber diese Evidenz hat es eben Jahrtausende hindurch nicht gegeben. Erst jetzt, im Zusammenwirken vieler Faktoren entsteht sie. Man darf wohl vermuten, dass hier wiederum mehr als historischer Zufall im Spiel ist. Mit der Schaffung von institutionalisierter Freizeit, die mit ihrer hohen emotionalen ›Ladung‹ mehr sein soll als bloß arbeitsfreier Feierabend und durchaus anderes ist als das antike *otium*, werden zunehmend Räume an der Grenze der Zivilisation aufgesucht, Räume, in denen diese ebenso abwesend sein soll wie in der von ihr vermeintlich befreiten Zeit. Die räumlichen Grenzgebiete, die Ränder der Kultur werden zum Schauplatz der emphatisierten freien Zeitzonen, zu Frei-Räumen, in denen man sich vom Druck des kulturellen Alltags frei macht und in denen diese Befreiung selbst anschaulich wird. Räumliche und zeitliche Sphären des A-Kulturellen und quasi ›Kultur-Befreiten‹ werden deckungsgleich, und ein Teil der Attraktion des Strandes mag sich daher seiner kulturellen Randlage selbst verdanken. Darin folgt der moderne Massentourismus dem Naturgefühl des 18. und 19. Jahrhunderts, und man darf vermuten, dass in ihm, zumindest latent, auch die alten, um Wasser und Strand zentrierten Bildwelten fortwirken. Der Rand der Kultur wird nun zur Heterotopie (Foucault), die als Teil der modernen Arbeitswelt faktisch ebenso dazugehört, wie sie das nicht tut, die also zwar Ausnahmebedingungen realisiert, aber doch nicht außerhalb der Kultur steht. So wird die Randzone zu einer Form eines eingeschlossenen Ausgeschlossenen. Dieses heterotopische Moment ist aber auch der Anfang vom Ende des Strandes. Denn Frei-Zeit und Frei-Raum werden in der Massengesellschaft zunehmend von dem erfasst, was sie programmatisch nicht sein wollen.

An dieser Reflexionsstelle ist Andreas Gurskys *Rimini* angesiedelt. In mehrfacher Hinsicht haben die Strände heute ihre Unschuld verloren, wenn sie denn einmal eine hatten. Zwischen dem Nimbus und der Realität des Strandes besteht mittlerweile eine deutliche Diskrepanz. Die steigenden Meeresspiegel und die Tsunami-Katastrophen der letzten Jahrzehnte haben die Blindheit einer noch so perfektionierten Naturbeherrschung und die Verletzlichkeit einer bedenkenlos betriebenen Kulturation demonstriert. Zugleich zeigt sich in den Bildern von unterm Plastikmüll nicht mehr wahrnehmbaren Stränden eine gespenstische Wiederkehr des Verdrängten. Hatte man früher das Kulturland mit Deichen gegen das Meer verteidigt – und tut es noch immer –, so kehren jetzt nicht nur das Inkalkulable der Natur, sondern auch die ausgeschlossenen Überreste der Kultur in einer gruseligen Dialektik aus dem Naturraum selbst zurück – und machen fraglich, ob es diese

Unterscheidung überhaupt noch gibt.⁹ Und schließlich wiederholen sich in den Bildern von Bootsflüchtlingen, die an türkischen und griechischen Stränden auf befremdete Touristinnen im Bikini treffen, die alten Konstellationen einer mehr oder weniger konfliktüsen Kulturgegung am Strand, wie wir sie aus den Berichten der Entdeckungsreisen kennen, etwa aus Georg Forsters *Reise um die Welt*.

Gurskys *Rimini* markiert einen anderen Aspekt. Das hochformatige Foto zeigt – wenn der Titel tatsächlich eine Ortsangabe und nicht selbst bloß eine Metapher, oder genauer vielleicht eine Metonymie für ein viel umfassenderes Syndrom ist – den Strand von Rimini aus der Vogelperspektive, vermutlich aus einem Helikopter, von Südosten nach Nordwesten. Es soll hier nicht untersucht werden, inwiefern das Bild digital bearbeitet wurde – in der Konsequenz der Maxime Gurskys: »Wirklichkeit ist überhaupt nur darzustellen, indem man sie konstruiert«.¹⁰ Trotz des warmen Grundtons und der satten bunten Farben verrät diese Perspektive den Blick eines nicht involvierten, distanzierten, ja kalten analytischen Blicks, der in einem nüchternen, quasi dokumentarischen Gestus Strukturen beobachtet und buchstäblich über den Dingen steht. Der Strand dominiert das gesamte Bild. Er zeigt sich in einem nach oben hin sich verjüngenden und leicht nach rechts abknickenden Streifen, der bis etwa zur Mitte des Bildes dessen ganze Breite ausfüllt und Raum für vielfältige Assoziationen bietet, z. B. an eine Autobahn mit Verkehrsstaub. Erst in der linken oberen Ecke wird die Bebauung im Hinterland sichtbar, die durch eine nur zu ahnende Straße und einen schmalen Streifen von gleichförmigen Pavillons vom Strand getrennt ist. Linkerhand hinter ihr deutet sich ein anders genutzter Raum mit kleineren Häusern, Grünflächen und Bäumen an. Rechts gegenüber liegt ein Streifen Meer, sodass der Strand hier als Zwischenraum erkennbar wird. Die Bebauung links oben besteht aus architektonisch wenig abwechslungsreichen Hotels und Appartementhäusern, deren relativ strenge, dem Strand parallel laufende Formation jedoch fast schon regellos wirkt gegenüber dem, was sich am Strand abspielt – allerdings auch nur in diesem Kontrast. Denn der Strand steht unter dem strikten Diktat der Geometrie. Der triste kleine Kinderspielplatz auf der linken unteren Seite weist ein bisschen Plastikspielzeug auf und ist rechtwinklig eingezäunt. Die farbig markierten Wege, die im rechten Winkel auf das Meer stoßen, teilen den Strand in Parzellen, die von jeweils im selben Farbmuster gehaltenen Sonnenschirmen dominiert werden. Offenbar wird dadurch – aber das ist ein Kontextfaktor, den man nicht sieht – die Zugehörigkeit eines Strandabschnitts zu einem Hotel markiert. Schirme und Liegen sind exakt ausgerichtet, nur wenige tanzen aus der Reihe, und ähnlich verhält es sich mit ihrer Farbgebung, soweit man das unterscheiden kann, denn nur im unteren Bereich

⁹ Dass Gursky auch dieses Thema durchaus im Blick hat, zeigt sein Werk *Ohne Titel XIII* von 2002; URL: <http://www.andreasgursky.com/de/werke/2002/ohne-titel-13>

¹⁰ Zitiert in Udo Kittelmann, »Das denkende Auge. Zur Ausstellung von Andreas Gursky im Museum Frieder Burda«, in: *Andreas Gursky. Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Museum Frieder Burda*, hrsg. von Udo Kittelmann, Baden-Baden/Göttingen 2015; hier zitiert nach: URL: <http://www.andreasgursky.com/de/downloads/2015/udo-kittelmann>

erkennt man überhaupt Einzelheiten, während deren Masse sich nach oben/hinten zu in Streifen und Farbflächen formiert. So unterstreichen Perspektive und Tiefenräumlichkeit des Fotos die ›Ordnung‹ seines Gegenstands.

Der Strand erstarrt hier unter einem strikten Regiment, und an ›Regimenter‹ erinnert auch das Heer der Sonnenschirme, das seine Macht flächendeckend über den ganzen Strand ausgedehnt hat. Das weckt die Erinnerung an jene düsteren Szenarien, in denen der Strand Kriegsschauplatz ist, etwa in den Filmen zum D-Day oder zur Evakuierung von Dünnkirchen. Das heitere Strandchaos bei Zille oder Sorolla jedenfalls ist einer strikten Ordnung gewichen. Es gibt so gut wie keine freie Strandfläche mehr, als herrsche hier ein *horror vacui*, der der Natur und dem Natürlichen keinen Millimeter Platz einräumen möchte. Dass dieser Geometrisierung von der ›Natur‹ und den natürlichen Gegebenheiten Grenzen gesetzt werden, dass sie sich dem vorgefundenen Raum anbequemen muss, ist kaum mehr wahrzunehmen. Natur wird vielmehr minimiert, wie sich auch an den Wellenbrechern vor dem Strand zeigt, die die Kulturgrenze ins Meer hinausschieben und dessen gefährliche elementare Potenz eindämmen. Das Meer ist hier buchstäblich zu einer Randerscheinung reduziert, einer Marginalie am Rand des Strandes.

Strandausstattungen wie auf dem Foto sind üblicherweise für Menschen gemacht. An Gurskys Foto fällt auf, dass die Zahl der Strandbesucher in keinem Verhältnis zur Infrastruktur steht. Es sind zwar durchaus Menschen auf Liegen und im Wasser sichtbar, aber es sind wenige, und ganze Parzellen sind nahezu entvölkert. Der ganze Strand macht einen ausgesprochen menschenarmen Eindruck, und das führt dazu, dass die *facilities* überhandnehmen. Sie scheinen sich verselbstständigt zu haben gegenüber ihren Benutzern, die nur noch als winzige Statisten vorkommen. Nicht nur die Natur, sondern auch die Menschen werden von der Struktur dominiert, der Naturraum Strand wird überlagert von etwas, das man, um erneut einen Begriff Foucaults zu verwenden, als ›Dispositiv‹ Strand bezeichnen kann. Die Genese dieses Dispositivs lässt sich an der Literatur ablesen, etwa an seinen unterschiedlichen Ausprägungen in Theodor Storms *Psyche* (1875), Eduard von Keyserlings *Wellen* (1911) oder den vielen Strandtexten Thomas Manns, etwa den *Buddenbrooks* (1901) oder dem *Tod in Venedig* (1912). Schon diese letztere Erzählung beschreibt, wie sehr der ehemalige Frei-Raum Strand bereits institutionell organisiert wird. Der primäre Zweck des Strandurlaubs, die Erholung und das Baden, wird gerahmt und umstellt, ja eigentlich erst ermöglicht von einem Ensemble von Infrastruktur, von Institutionen, Verwaltung, speziellen Bauten, Regeln, Verbots und Überwachungsmaßnahmen. Da sind etwa die großen Hotels am Lido, der Eingangsbereich vor dem Strand, die Umkleidehütten mit kleiner Terrasse und guter Aussicht, die hölzernen Gehwege, die dienstbaren Geister, die fliegenden Händler und die speziellen Bademode. Und natürlich haben auch die literarischen und theoretischen Texte sowie die Bilder selbst Anteil an diesem Dispositiv, das sie zugleich reflektieren. Bei Gursky gewinnt es etwas Geisterhaftes. Die strenge Struktur des Strands erstreckt sich bis an den Bildrand und lässt kaum mehr ein Außerhalb erkennen. Sie ist eine Struktur ohne Subjekte, aber eine, in der Sys-

temstellen für die Subjekte vorgesehen sind, Parklücken, in die diese eingepasst werden, statt sich frei am Strand bewegen zu können. So erscheint der Strand der modernen Freizeitgesellschaft nicht als Ort einer Befreiung und der außer Kraft gesetzten Normierungen, sondern vielmehr als deren Fortsetzung. Freizeit erweist sich als Instrument der Disziplinargesellschaft und der kapitalistischen Verwertung, die alles erfasst, auch das, was aus ihr entfliehen will. Der Strand ist keine Heterotopie und schon gar keine Utopie mehr, sondern ein nur äußerlich bunter Zwangs- und Normalisierungsapparat.

Das alles wäre angesichts einer langen Tradition der Kulturkritik vielleicht nicht weiter bemerkenswert, sondern lediglich der nackte Normalfall einer fortgeschrittenen Moderne, wenn es nicht ein Bildgedächtnis der Strände und Meere gäbe, das hier zu einem seiner Endpunkte geführt wird und doch nach wie vor wirksam bleibt, sodass sich immer wieder Menschen auf den Weg zum Strand machen, getrieben von einem Versprechen, das sich in aller Regel nicht erfüllt. Insofern hat Gurskys Foto einen entschieden historischen Index. Es verweist zwar nicht auf das Ende einer Bildgeschichte des Strandes, aber doch einer bestimmten Geschichte der Bedeutungszuschreibung gegenüber dem Strand. Was früher Ausblicke in ein ganz Anderes, ins Unendliche, Göttliche, Elementare oder ins »Leben« bot und Raum eines »grenzenlosen« Freiheitsgefühls war, ist nun überbaut, verregelt und vernutzt. Auch hier ist der Alltag der kapitalistischen Welt eingekehrt.

So bewährt sich der Strand als Grenzraum am Ende wenigstens noch einmal in seiner epistemologischen Qualität. Von den Rändern einer Kultur aus betrachtet, aus einer relativen Außensicht, zeigen sich deren Eigenheiten in besonderer Schärfe. Gursky, so hat er verschiedentlich zu Protokoll gegeben, versteht seine Bilder nicht primär als Abbildungen, sondern als konstruierte »Megazeichen«.¹¹ Im Fall von *Rimini* ist also mehr gemeint als nur der konkrete Badeort selbst, nicht nur dessen Besonderes, sondern auch ein Allgemeines. Schon der Titel verweist auf ein Inbild, eine berühmt-berüchtigte Ikone des Massentourismus im 20. Jahrhundert, die auch in der Umgangssprache metonymisch für eine bestimmte Form des Urlaubs stehen konnte (ähnlich wie etwa »Ballermann« oder, inzwischen wohl schon wieder obsolet, »Neckermann«). *Rimini*, der Titel und das Abgebildete, wäre, so verstanden, ein »Megazeichen« der Moderne, ein Bild nicht nur ihres Verbrauchs an Natur und Umwelt, sondern auch ihres Verbrauchs an sozialen Freiräumen, an Lücken im System, an utopischen Orten und nicht zuletzt an tradierten Bildern eines Anderen. Mit Udo Kittelmann lässt sich auch über dieses Bild Gurskys sagen: »Die Seherlebnisse weiten sich aus zu einem Denkraum, der sich zu einem bildhaften Archivraum verdichtet und die Vorstellung erfüllt, dass das Denken ikonisch funktioniert.«¹²

Möglicherweise aber bietet der Strand von *Rimini* gar kein so geschlossenes Bild, wie man zunächst meint. An manchen Stellen lassen sich Risse erkennen. Zunächst

¹¹ Zit. nach Kittelmann (wie Anm. 10)

¹² Ebd.

scheint es eine ganz leichte und kaum nachweisbare Instabilität in der Statik des Bildes zu geben. Obwohl die vertikalen Linien der Häuser geradestehen, senkt sich der Strand ein wenig nach rechts, was vielleicht nur dem natürlichen Gefälle geschuldet ist, aber doch den Eindruck eines minimalen Schwankens und Abkippens hervorruft. Vom rechten Rand her drängt das Meer dagegen, das in einem stumpfen Winkel den Strand gleichsam zum Abbiegen zwingt und dessen totalisierenden Eindruck untergräbt. Leichte Irritationen bietet auch der vordere/untere Teil des Bildes. Die gerade Ausrichtung der Liegen kommt gelegentlich aus dem Lot, und ähnlich verhält es sich mit der Farbgebung, denn man bemerkt, dass rote, grüne und blaue Liegen, die mutmaßlich die Farbgebung der zugehörigen Sonnenschirme variieren sollen, nicht überall streng getrennt, also offenbar durcheinander gekommen sind. Schwerer wiegt vielleicht, dass das anfänglich alles abdeckende Band des Strandes sich nach oben hin immer weiter verdünnt. Ein ‚fading out‘ dieses Strandes und der Form seiner Bewirtschaftung? Sind solche Aspekte des Megazeichens interpretierbar oder doch nur Effekt der Perspektive? Noch trennt Gurskys *Rimini* manches vom hybriden Irrwitz der Palm Islands in Dubai, die Gursky gleichfalls ins Bild gesetzt hat. *Rimini* weist nicht die geschlossene, geradezu dystopische Struktur von *Jumeirah Palm* (2008)¹³ auf, aber der italienische Strand ist in Gurskys Darstellung doch schon auf dem Weg zu diesem Fluchtpunkt einer neuen, rein artifiziellen Naturkonstitution, einer alternativen Natur, deren Technikförmigkeit sich unter der quasinatürlichen Gestalt einer Palme tarnen könnte, wäre diese nicht selbst so exzessiv stilisiert, dass sie aus der Luft, kontrafaktisch zur vermutlichen Intention der Bauherren, eher einem gigantischen Skelett ähnelt – und dadurch wiederum dann doch ein Moment von ‚Wahrheit‘ gewinnt. Zwar werden in *Rimini* Momente einer Störung und punktuell quasi entropische Tendenzen sichtbar, doch die neue Ordnung des Strandes vermögen sie kaum zu beeinträchtigen. Als emphatischer Raum verschwindet der Strand.

¹³ URL: <http://www.andreasgursky.com/de/werke/2008/jumeirah-palm>

Michael Makropoulos

Das visuelle Ende des Signifikanten

I.

Zwei Quadrate, rot und gelb, dazwischen ein senkrechter Balken, blau; die Farbe auf der Leinwand rein, ihr Auftrag glatt, ohne Pinselstriche, Nuancen oder andere Spuren des Gemalten; nur die Primärfarben, keine Nichtfarben, keine schwarzen, weißen oder grauen Konturen, keine Strukturen und auch keine Trennlinien: Vielleicht markiert das riesige Bild tatsächlich das Ende der traditionellen Malerei in ihrer symbolischen, auf externe Bedeutungen verweisenden Funktion, wie sakral, repräsentativ oder autonom diese Funktion auch immer sein mag. Auf jeden Fall aber setzt Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* den Endpunkt in der Entwicklung der abstrakten Malerei. Damit setzt das Bild auch einen Punkt hinter die Entwicklung jener heterogenen Strömung in der nordamerikanischen Malerei, die nach dem Zweiten Weltkrieg die Frage der Abstraktion radikaliert hat und durch die Kunstkritik der frühen 50er Jahre zum Abstrakten Expressionismus homogenisiert worden ist, obwohl sie weder ein kohärenter Stil noch eine organisierte Bewegung, sondern eher ein vielfältig realisiertes Manifest der Relevanz des Ästhetischen im Medium der Farbe war. Und mindestens in einer Hinsicht eine Praxis der Emanzipation.

Indem der Abstrakte Expressionismus die Farbe von ihrer instrumentellen Rolle befreite, an die sie die traditionelle Ausrichtung der Malerei auf außerästhetische Bedeutungen gebunden hatte, radikalierte er die moderne Abkehr von der Gegenständlichkeit zur Abkehr von der Repräsentation überhaupt. Gleichzeitig revolutionierte er die klassisch-modernen Konzepte der abstrakten Malerei, weil er die Autonomie der Gestaltung auf folgenreiche Weise mit der Autonomie des Materials konfrontierte. Vielleicht war diese Befreiung des Materials aus seiner Bindung an überkommene Gestaltungsprinzipien, die mit tradierten Bedeutungserwartungen korrespondierten, am Ende einfach die ästhetische Dimension jener epochalen Entfesselung der Produktivkräfte aus ihrer Bindung an tradierte Produktionsverhältnisse, die das menschliche Weltverhältnis seit der frühen Moderne einer fundamentalen Transformation unterzogen hatte. Schließlich stand die Befreiung des Materials nicht nur für die schrankenlose Verfügbarkeit seiner ästhetischen Möglichkeiten, sondern signalisierte zugleich deren selbsteigene Qualität. Vielleicht überschritt die Malerei mit dem Abstrakten Expressionismus auf diese Weise auch die entscheidende, wenn nicht die eigentliche Modernitätsschwelle in der Geschichte der bildenden Kunst, hinter der ein Wandel stand, der ohne Zweifel einen Paradigmenwechsel im Wirklichkeitsverständnis der menschlichen Wahrnehmung bedeutete. Aber auf der anderen Seite verlieh diese Befreiung dem

Material – der Farbe – auch eine eigene ontologische Dimension, die über seine instrumentelle Bestimmung als manipulierbarer Rohstoff hinauswies. Das gab der Farbe zwar keine eigene Bedeutung im strikten Sinne, aber es verlieh ihr dennoch eine besondere Dimension, die gerade nicht auf eine transzendenten symbolische Ordnung, sondern auf einen immanenten Modus der Erfahrung verwies.

II.

Newmans Malerei, hat Max Imdahl erklärt, sei »amerikanisch«, weil ihr hervorstechendes Charakteristikum »das große, unüberschaubare Bildformat (big canvas) als eine Verneinung des europäischen Tafelbildes und der im Tafelbild verwirklichten Komposition« sei. Dieser »Unüberschaubarkeit des Bildes entspricht dessen antikompositionelle Binnenstruktur« und »die mit ihm vollzogene Abwendung vom Tafelbild und dessen Komposition«. Bemerkenswert an dieser Abwendung vom »europäischen Tafelbild« ist allerdings, dass der Begriff hier auch die abstrakte Malerei der Klassischen Moderne einschließt, für die bei Newman vor allem die – aus seiner Sicht – dogmatischen Arbeiten von Piet Mondrian stehen. »Für Newman steht Mondrian auf der Seite der traditionalen Malerei, der ›etablierten Rhetorik der Schönheit, das heißt unter der Voraussetzung der Idee des komponierten Tafelbildes‹, das »ein in sich selbst abgeschlossenes, insgesamt zu überschauendes und insofern notwendig distanzgebietendes System« sei, weil es ein »System der Ordnung« von »unveränderlichen, harmoniestiftenden Beziehungen« repräsentiert. »Genau diese Repräsentationsfunktion des Bildes«, betont Imdahl, »hat Newman kritisiert«.¹

Die Abwendung von seiner Repräsentationsfunktion durch die Unüberschaubarkeit und Kompositionslosigkeit des Bildes ist zunächst einmal die Überbietung der primären Abstraktion im Kubismus, im Suprematismus und im Neoplastizismus. Denn die primäre Abstraktion stand als Antwort auf die zunehmende Unübersichtlichkeit und Unanschaulichkeit moderner Wirklichkeiten noch weitgehend im Horizont eines selbstverständlichen Wirklichkeitsbezugs der Kunst. Der komplexen Artifizialität dieser Wirklichkeiten entsprach – analog zum Weltbild der modernen Naturwissenschaften – die irreduzible Standpunktabhängigkeit des Sehens und die damit verbundene Einsicht, dass jede Totalität in einzelne, gegeneinander nicht privilegierbare Perspektiven zerfiel. Das führte zumal die Kubisten dazu, die dinglichen Gegenstände zu zerlegen und ihre verschiedenen Innen- und Außenansichten frei ineinander zu verschränken, so dass Inneres und Äußeres der Objekte gleichzeitig aus verschiedenen Gesichtswinkeln gesehen werden konnten. Der Kubismus brach auf diese Weise nicht nur mit der Zentralperspektive und der

¹ Max Imdahl, »Barnett Newman, ›Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III‹«, in: ders., *Zur Kunst der Moderne*, Gesammelte Schriften, Bd. 1, Frankfurt/M. 1996, 244–273, hier: 267 bzw. 249f.

illusionistischen Beleuchtung der Objekte, die die Wahrnehmung seit der Renaissance auf die räumliche und materiale Integrität des Gegenstandes begründet hatte, die ein materialistisches Objektverhältnis realisierte, das dem klassischen wissenschaftlichen Weltverhältnis entsprach; der Kubismus zielte auch auf die prinzipielle Überwindung der Perspektivität überhaupt, um so das Wesen der Gegenstände zu erschließen, das gleichsam als analytische Form aus ihrer freigelegten Struktur erschlossen werden sollte.

Die simultane Darstellung mehrerer Ansichten desselben Gegenstandes von allen Seiten, hat Arnold Gehlen erklärt, war der Versuch, »die standpunktsbezogene Erscheinungsmalerei aufzugeben« und dadurch »den Gegenstand ›selbst‹, seinen vollen ›Begriff‹ in die Darstellung zu zwingen; so daß nichts hinderte, mittels mehrerer Ansichten desselben Gegenstandes eine ›analytische Beschreibung‹ von ihm zu geben«.² Aber die potentielle Gesamtheit der Perspektiven war unendlich, sofern immer neue Einzelperspektiven interpolierbar waren. Entscheidend war deshalb die Transformation des »fragmentarischen Ansichtsbilds in ein ganzheitliches Vorstellungsbild«, wie Werner Haftmann diesen Sachverhalt mit Blick auf das Konstruktive gefasst hat, das bereits im ›analytischen Kubismus‹ steckt. Dazu bedurfte es freilich eines weiteren, synthetisierenden Moments, das allerdings kein Widerruf des analytischen war, sondern dessen ›logische‹ Ergänzung. Es war einfach konsequent, die »analytische Interpretation des Gegenstandes zu verlassen und im synthetischen Umgang mit der Form selbst Gegenstände herzustellen, die sich entweder als Unvergleichbares der Natur gegenüberstellten oder den natürlichen Gegenstandsformen eine Eindringlichkeit und Wirklichkeit gaben, mit der sie bisher noch nicht gesehen wurden«.³

Die kubistische Lösung des modernen Wirklichkeitsproblems lag zwar in der Reduktion aufs Elementare, aber sie befreite sich nicht wirklich von der gegenständlichen Vorgabe. Vielmehr zielte sie durch die analytische Summe ihrer perspektivistischen Ansichten hindurch gleichsam auf den synthetischen Quotienten der konstituierenden Prinzipien dieser Vorgabe. Nicht das spezifische Objekt in seinen verschiedenen perspektivistischen An- und Durchsichten war jetzt der Gegenstand, sondern sein allgemeines und gerade deshalb abstraktes Bauprinzip. Und in diesem Sinne war die primäre Abstraktion der Klassischen Moderne noch eine ausgesprochen konkrete Kunst, nämlich das Medium für die Sinnlichkeit einer Abstraktion, die die Gegenständlichkeit zumindest als virtuelle noch mit sich führte. Dass diese virtuelle Gegenständlichkeit nicht nur transzendentale Ordnungssysteme repräsentierbar machen sollte, sondern auch ganz neue Möglichkeiten der visuellen Kommunikation eröffnete, die die warenästhetischen Reklamewelten und die piktographischen Symbolwelten bestimmen, ist allerdings nicht die geringste

² Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/M., Bonn 1965, 91.

³ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte*, München 1987, 125 bzw. 147.

von Roettiers' Medaille bringt. Ein medaillenförmiges Philosophenporträt ist in der Zeit an sich nichts Ungewöhnliches; an Locke hatte sich beispielsweise schon Jean Dassier (1676–1763) versucht.²⁴ Dort aber, sowie auf zeitgenössischen Stichen (vgl. Abbildungen 2 und 3), erscheint der Philosoph ein wenig verdrückst, abwesend, in sich gekehrt, wenn mitunter auch in barocker Perückenpracht, immer aber als Biedermann. Roettiers hingegen, der Locke nie leibhaftig zu Gesicht bekommen hat, inszeniert ihn als Brandstifter. Seine Medaille zeigt, wie sich der tote Stoff begeistern lässt – einen Mann in *uneasiness*, mit wehendem Haar und trotzdem Blick – einen Mann, der unbedingt entschlossen scheint, *uneasiness* manhaft anzugehen. In der Physis, im Stoff soll sich zeigen, was für ein Geist ihm innerwohnt. Roettiers' Medaille zeigt den Philosophen als Helden. Der dem Stoff *seinen* Geist einhaucht – wie der Künstler es tut. Offensichtlich ist Roettiers überzeugt, dass das Publikum – die Betrachter und Käufer der Medaille – Philosophen als Heroen sehen wollen, nicht als Gelehrte wie beim Konkurrenten Dassier.²⁵

Roettiers' Locke-Porträt ist sehr frei, sehr mächtig – mit der Anmutung eines edlen Wilden – und bringt damit die vielleicht unfreiwillige philosophische Erkenntnis *mens habitat molem* tatkräftig zur Geltung – in einem heroischen Idealtypus des Philosophen. Gut allerdings, wenn auch diesem Idealtypus gegenüber ein Rest *uneasiness* bleibt.

²⁴ Vgl. <https://www.coinarchives.com/w/openlink.php?l=4214762|4361|3502|53d41de95a967488caa5735bf9fcc9da>, 8. Mai 2020.

²⁵ Vielleicht hat Roettiers 1774 in Frankreich für den heldenhaften Philosophen erstmals ein Publikum gefunden – im Anschluss an Rollenvorbilder wie Voltaire und Rousseau –, ein Publikum, das es 1739 in England noch nicht gegeben hatte, und vielleicht damals auch in Frankreich nicht, wo doch vermutlich das englische Projekt zu Ende geführt worden war.

Autorinnen und Autoren

Dirk Baecker, Dr. phil., Seniorprofessor für Soziologie und Management an der Universität Witten/Herdecke. Arbeitsschwerpunkte: Soziologische Theorie, Kulturttheorie, Organisationsforschung und Managementlehre.

Ralf Becker, Dr. phil., Professor für Philosophie an der Universität Koblenz-Landau, Campus Landau. Arbeitsschwerpunkte: Kulturphilosophie, Wissenschaftsphilosophie, Philosophische Anthropologie, Phänomenologie und Hermeneutik.

Hjördis Becker-Lindenthal, Dr. phil., Leverhulme Early Career Fellow, Faculty of Divinity, University of Cambridge. Arbeitsschwerpunkte: Religionsphilosophie, Kulturphilosophie, Deutsche Mystik, Kierkegaard, Film-Philosophie, Ecotheology.

Axel Beelmann, Dr. med. Dr. phil., Privatgelehrter. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte der Philosophie, Philosophische Anthropologie, Phänomenologie, Philosophische Ästhetik.

Christian Begemann, Dr. phil., Professor i.R. für neuere deutsche Literaturwissenschaft an der LMU München. Arbeitsschwerpunkte: Deutsche Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts, insbesondere Realismus, Körpergeschichte, Kulturanthropologie und Semiotik, Theorien der ästhetischen Produktivität von der frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert, Vampirismus und literarische Gespenster.

Christian Bermes, Dr. phil., Professor für Philosophie an der Universität Koblenz-Landau, Campus Landau. Arbeitsschwerpunkte: Klassische Philosophie, Phänomenologie, Kulturphilosophie und Philosophische Anthropologie.

Christine Blättler, Dr. phil., Professorin für Philosophie an der CAU Kiel. Arbeitsschwerpunkte: Philosophie und Geschichte von Wissenschaft, Technik, Kunst.

Hartmut Böhme, Dr. phil., Professor em. für Kulturttheorie und Mentalitätsgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Kulturttheorien, Natur- und Technikgeschichte in den Überschneidungsfeldern von Philosophie, Kunst und Literatur, Historische Anthropologie, Literaturgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Tilman Borsche, Dr. phil., Professor i.R. am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim. Arbeitsschwerpunkte: Sprachphilosophie, Zeichenphilosophie, Kulturphilosophie, Begriffsgeschichte, Geschichte der Philosophie.

Günter Figal, Dr. phil., Professor em. für Philosophie an der Universität Freiburg im Breisgau. Arbeitsschwerpunkte: Phänomenologie, Ästhetik, Hermeneutik, Metaphysik.

Bärbel Frischmann, Dr. phil., Professorin für Geschichte der Philosophie an der Universität Erfurt. Arbeitsschwerpunkte: Deutscher Idealismus und Frühromantik, Existenzphilosophie, Sozialphilosophie, Kulturphilosophie.

Jürgen Goldstein, Dr. phil., Professor für Philosophie an der Universität Koblenz-Landau.

Joachim Hake, Direktor der Katholischen Akademie in Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Literatur, Ästhetik und Theologie, Kultur und Politik, Kritik der Lebenskunst.

Ellen Harlizius-Klück, Dr. phil., Leiterin des EU-Projekts »PENELOPE: A Study of Weaving as Technical Mode of Existence« (gefördert durch einen ERC Consolidator Grant im Rahmenprogramm Horizon 2020 der Europäischen Kommission, Fördernummer 682711) am Forschungsinstitut des Deutschen Museums, München. Arbeitsschwerpunkt: Technik und Philosophie der Weberei.

Norbert Herold, Dr. phil., Akademischer Oberrat a.D. am Philosophischen Seminar der Universität Münster. Arbeitsschwerpunkte: Cusanusforschung und Renaissancephilosophie, Geschichtsphilosophie, Politische Philosophie und Sozialphilosophie, Wirtschaftsethik.

Ole Kliemann, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter am Philosophischen Seminar der CAU Kiel. Arbeitsschwerpunkte: Phänomenologie, Psychoanalyse und Technikphilosophie.

Peter Körte, leitender Redakteur im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung. Studium der Philosophie und Geschichte. Bücher über Quentin Tarantino, die Coen-Brüder, Hedy Lamarr und den Bagel.

Johann Kreuzer, Dr. phil., Professor für Geschichte der Philosophie an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Präsident der Internationalen Hölderlin-Gesellschaft. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte und Kritik der Metaphysik (einschl. Sprach- und Religionsphilosophie) von der Antike bis zur Gegenwart, Deutscher Idealismus, Ästhetische Theorie, originäre Kritische Theorie.

Astrid von der Lühe, Dr. phil., akademische Oberrätin am Philosophischen Seminar der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Arbeitsschwerpunkte: Philosophie des 18. Jahrhunderts, Philosophie der Gefühle.

Michael Makropoulos, Dr. disc. pol., lehrte bis 2020 Soziologische Theorie und Kultursociologie mit dem Schwerpunkt Theorie der Moderne, zuletzt an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Albert Meier, Dr. phil., Professor i. R. für Neuere deutsche Literatur an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Arbeitsschwerpunkte: Poetik und Ästhetik, Klassik/Romantik, Literatur/Philosophie der Post- und Post-Postmoderne.

Gérard Raulet, Dr., Professor em. für Deutsche Ideengeschichte an der Sorbonne. Arbeitsschwerpunkte: Deutscher Idealismus, Philosophische Anthropologie und Kritische Theorie.

Melanie Reichert, Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Philosophischen Seminar der CAU Kiel. Arbeitsschwerpunkte: Kulturphilosophie, Ästhetik, Erkenntnistheorie und Kunstphilosophie.

Enno Rudolph, Dr. phil, Professor em. für Philosophie am Philosophischen Seminar der Universität Luzern. Arbeitsschwerpunkte: Politische Philosophie, Kulturphilosophie, Wirkungsgeschichte der griechischen Philosophie, Geschichte des Renaissancehumanismus in Europa, Morphologie des politischen Denkens.

Monika Schmitz-Emans, Dr. phil., Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. Arbeitsschwerpunkte: Literatur westeuropäischer Sprachräume von 1800 bis zur Gegenwart, Beziehungen zwischen Literatur und Bildern, Materialität der Literatur.

Ulrich Johannes Schneider, Dr. phil., Direktor der UB und Professor für Kulturphilosophie an der Universität Leipzig. Arbeitsschwerpunkte: Enzyklopädistik, Buch- und Bibliotheksgeschichte, Geschichte der modernen Philosophie, Michel Foucault.

Volker Schürmann, Dr. phil., Professor für Philosophie, insbesondere Sportphilosophie an der DSHS Köln. Arbeitsschwerpunkte: Philosophische Anthropologie, Sportphilosophie, Hermeneutik und Philosophische Skepsis.

Andreas Urs Sommer, Dr. phil., Professor für Philosophie mit Schwerpunkt Kulturphilosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Arbeitsschwerpunkte: Kulturphilosophie, Philosophiegeschichte, Nietzsche.

Tim-Florian Steinbach, Dr. phil., wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Bergischen Universität Wuppertal. Arbeitsschwerpunkte: Kultur- und Technikphilosophie, Hermeneutik und Geschichtsdenken, Philosophische Anthropologie.

Uwe Justus Wenzel, Dr. phil., arbeitet an der ETH Zürich als Senior Scientist in dem Forschungsprojekt *Wissenschaft und Philosophie zwischen Akademie und Öffentlichkeit*, das – ermöglicht von der *Nomis Foundation* – an der Professur für Philosophie und an der Professur für Wissenschaftsforschung angesiedelt ist.

Dirk Westerkamp, Dr. phil., Professor für Theoretische Philosophie an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Arbeitsschwerpunkte: Sprachphilosophie, Ästhetik, Deutscher Idealismus.

Bildnachweis

- Umschlag und S. 8: Auguste Rodin, *La pensée*, um 1895, Marmor, 74,2 x 43,5 x 46,1 cm, Musée d'Orsay, Paris. © bpk / RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay).
Fotograf: René-Gabriel Ojeda.
- S. 16 NASA/Bill Anders, *Earthrise* (1968). Courtesy of NASA.
Bildquelle: <https://t1p.de/nd3h>.
- S. 18 NASA/Apollo 17 crew, *Blue Marble* (1972). Courtesy of NASA.
Bildquelle: <https://t1p.de/s6ey>.
- S. 26 Andreas Gursky, *Rimini*, 2003, 298 x 207 cm. © Andreas Gursky / VG Bild-Kunst. Courtesy: Sprüth Magers. Mit bestem Dank des Verfassers an Andreas Gursky und die Galerie Sprüth Magers.
- S. 36 Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, 1969–70, Öl auf Leinwand, 274,3 x 604,5 cm, Berlin, SMB, Nationalgalerie. © Barnett Newman Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2021. Foto: akg-images.
- S. 44 Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons.
Bildquelle: <https://t1p.de/f25n>.
- S. 50 Jan van Eyck, *Die Arnolfini-Hochzeit*, 1434, Öl auf Holz, 81,8 x 59,7 cm, National Gallery, London. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons.
Bildquelle: <https://t1p.de/635q>.
- S. 58 Paul Klee, *Hauptweg und Nebenwege*, 1929, Öl auf Leinwand, 83,7 x 67,5 cm, Museum Ludwig, Köln. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons.
Bildquelle: <https://t1p.de/l02w>.
- S. 66 Francisco de Zurbarán, *Heilige Marina*, ca. 1645, Öl auf Leinwand, 111 x 88 cm, Museo Carmen Thyssen, Málaga (Colección Carmen Thyssen-Bornemisza). Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/0czo>.
- S. 72 Pieter Bruegel der Ältere, *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, um 1560, Öl auf Leinwand, 73,5 x 112 cm, Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/nmer>.
- S. 80 Jacopo Tintoretto, *Der Sünderfall*, 1551/52, Öl auf Leinwand, 150 x 220 cm, Galleria dell'Accademia, Venedig. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons.
Bildquelle: <https://t1p.de/w4z7>.
- S. 86 Hans Canon, *Putten beim Bahnbau*, ca. 1876, Öl auf Leinwand, 157 x 280 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/jupd>.

- S. 89 Hans Canon, *Der Kreislauf des Lebens*, 1884–1885, Öl auf Leinwand, Deckenfresko im Naturhistorischen Museum Wien. Foto: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/03h7>.
- S. 94 Caspar David Friedrich, *Morgennebel im Gebirge*, 1808, Öl auf Leinwand, 71 x 104 cm, Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/ob5m>.
- S. 99 Mathias Kessler, *The Sea of Ice*, 2013, 3D Maya Rendering. © Courtesy: der Künstler.
- S. 100 Caspar David Friedrich, *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)*, 1823–1824, Öl auf Leinwand, 96,7 x 126,9 cm, Hamburger Kunsthalle. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/2zg0>.
- S. 101 Mathias Kessler, *Ilulissat S010. Islands of Time*, 2007, Ilulissat, Greenland, Digital C print, 120 x 159 cm. © Courtesy: der Künstler.
- S. 104 Richard Oelze, *Erwartung*, 1935/36, Öl auf Leinwand, 81,6 x 100,6 cm, Museum of Modern Art, New York. © 2021. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.
- S. 109 Rudolf Dodenhoff, *Portrait Richard Oelze*, Worpswede 1948, Privatbesitz. Bildquelle: <https://t1p.de/o4t0>.
- S. 112 Antonin Artaud, *Sort vom 8. Mai 1939*, Violetter Tintenstift und Farbstifte, das Papier ist versengt, 21 x 13,5 cm, Privatsammlung. Aus: Antonin Artaud. *Zeichnungen und Portraits*, hrsg. von Paule Thévenin und Jacques Derrida, Verlag Schirmer/Mosel, München 1986. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags Schirmer/Mosel.
- S. 118 »Parzival erlöst mit seiner Frage Anfortas«, in: Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (Handschrift), Hagenau, Werkstatt Diebold Lauber, um 1443–1446. Bildquelle: Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 339, Bl. 582 r.
- S. 124 Pieter van Steenwyck, *Ars longa, vita brevis*, um 1650, Öl auf Leinwand, 74,5 x 96,5 cm, Privatbesitz. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/ml3t>.
- S. 134 *Paris Match* Nr. 1435 vom 26. November 1976, S. 74/75.
- S. 140 *Black Mirror*, written by Charlie Brooker, Channel 4 / Netflix, 2011–, Opening sequence, 00:00:10. © 2021 Netflix. Bildquelle: <https://t1p.de/pohw>.
- S. 152 Daniel Kuge, *BMV2-G3WG1L-17*, 2017, Mixed Media, 25 x 45 x 18 cm. Foto: © Daniel Kuge, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers 2020.
- S. 158 Daniel Kuge, *SB2-KB12-15*, 2015, Bronze, 6 x 6 x 7 cm, zweiteilig. Foto: © Daniel Kuge, mit freundlicher Genehmigung des Künstlers 2020.
- S. 160 *Blick in den Lichthof Süd des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München*. Foto: © Ellen Harlizius-Klück, 2019.

- S. 168 Meret Oppenheim, *Wolke auf Brücke*, 1963, Kunstmuseum Bern. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021. Foto: © Peter Lauri, Bern. Die Abbildung stammt aus: *Meret Oppenheim. Retrospektive*, hrsg. von Heike Eipeldauer, Ingried Brugger, Gereon Sievernich, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2013, S. 161.
- S. 178 Edward Hopper, *Morning Sun*, 1952, Öl auf Leinwand, 71,5 x 102 cm, Museum of Art, Columbus, © Heirs of Josephine N. Hopper/ARS, NY/VG Bild-Kunst, Bonn 2021. Foto: akg-images.
- S. 184 Vincent van Gogh, *Sternennacht über der Rhône*, 1888, Öl auf Leinwand, 72,5 x 92 cm, Musée d'Orsay, Paris. Abbildung: Courtesy of Wikimedia Commons. Bildquelle: <https://t1p.de/i5bz>.
- S. 192 Grandville, »Das neue Verfahren in der Baukunst«, 1838. Aus: Jonathan Swift: *Reisen in verschiedene ferne Länder der Welt von Lemuel Gulliver, erst Schiffsarzt, dann Kapitän mehrerer Schiffe*, übers. von Kurt Heinrich Hansen, München 1974, S. 275.
- S. 200 Eduardo Chillida, *Diálogo – Tolerancia / Toleranz durch Dialog*, 1992, Platz des Westfälischen Friedens, Münster. Foto: Dietmar Rabich, Wikimedia Commons, »Münster, Skulptur – Toleranz durch Dialog – 2016 – 2457 / CC BY-SA 4.0«. Bildquelle: <https://t1p.de/ozv2>.
- S. 210 Stefan Wewerka, *Kölner Döme*, 1970, 69 x 76 cm, Privatbesitz. Foto: © Dirk Baecker, 2019.
- S. 214 Ohne Titel. Foto: © Hjördis Becker-Lindenthal, 2019.
- S. 224 Jean-Paul Sartre auf der *rororo-Bildmonographie*. Foto: © Günter Figal, 2019.
- S. 232 Ohne Titel. Foto: © Monika Schmitz-Emans, 2019.
- S. 234 Buchcover: John Cage / Lois Long, *Mud Book. How to make pies and cakes*, Abrams & Chronicle Books 2017.
- S. 239 Ernst Jandl, »my right hand / my writing hand / my handwriting«. Aus: Karl Riha: *Das Buch der Hände. Eine Bild- und Text-Anthologie*, mitherausgegeben von Gertrud Stinner und Waltraud Wende-Hohenberger, Nördlingen 1986.
- S. 242 *Der Ochse und sein Hirte* (8. Bild der Zen-Ochsenbilder). Bildquelle: Plakat des 100. Philosophischen Kolloquiums der Universität Hildesheim im WS 2011/12.
- S. 248 *Eine Hauswand in Rom*. Foto: © Jürgen Goldstein, 2020.
- S. 253 Jacques (III) Roëttiers de la Tour (1707–1784), *Bronzemedaille auf John Locke*, Paris 1774. Foto: © Andreas Urs Sommer, 2020.
- S. 259 Frontispiz (links) aus: John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), London 1721; Frontispiz (rechts) aus: John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain, où l'on montre quelle est l'étendue de nos connaissances certaines, & la manière dont nous y parvenons*, traduit de l'anglois de Mr. John Locke, par Pierre Coste, Amsterdam 1723.