

Hans Rainer Sepp

WELT-BILDER
ELEMENTE EINER PHÄNOMENOLOGIE DER GRENZE

Welt und *Bild* sind Begriffe, die – zumindest im Kontext europäischer Kulturen – miteinander verschränkt sind. Wird unter ‘Welt’ der zeiträumliche Umkreis all dessen, was ist, oder, enger gefasst, der Umkreis menschlichen Bestehens und menschlicher Aktivität verstanden, so sind in beiden Fällen Welt und Sichtbarkeit eng aufeinander bezogen. Denn jeweils ist damit dasjenige bezeichnet, was im Ganzen in Erscheinung tritt. Dort, wo Welt mit Sichtbarkeit korreliert, kommt ihr ein protoreflexiver Charakter zu: Welt reflektiert (‘zeigt’), was sie ins Bestehen hebt bzw. lässt es nur so Bestand sein, dass sie es zeigt. Dieses Bildhafte von Welt drücken auf der Subjektseite Wendungen wie ‘Weltsicht’, ‘Weltbild’ oder ‘Weltanschauung’ aus. Dies meint nicht nur die Weisen, wie Welt je ‘angeschaut’ zu werden vermag, sondern, gleichsam davor noch, wie Welt sich selbst als zu Erschauendes präsentiert. Nimmt man wieder auf die Begriffe ‘Weltsicht’, ‘Weltbild’ oder ‘Weltanschauung’ Bezug, ist diese Präsentation von Welt, zumindest im Bereich menschlichen Daseins, im Plural zu buchstabieren. Wie Welt sich präsentiert, ließe sich demnach in Welt-Bildern fassen bzw. Bilder von Welt zeigten unterschiedliche Weisen, wie Welt sich gibt.

Zeigt ‘Welt’ sich offenbar nur im Plural, erwächst die Frage, in welchen Relationen differente Bilder von Welt zueinander stehen und wie ihr zumeist konkurrierendes Verhältnis untereinander zu verstehen ist. Ist aber, um diese Frage zu behandeln, das ihr Zugrundeliegende, nämlich das

Verhältnis von Welt und Bild, selbst schon ausreichend geklärt? Geht die Relation beider darin auf, schon in einen Bereich des Sichtbaren gestellt zu sein, oder wird damit nicht vielmehr Sichtbarkeit selbst zum Problem? Um dies zu prüfen und damit auch einen Weg für die Beantwortung der ersten Frage nach dem Zueinander konkurrierender Welt-Bilder zu ebnet, wird es im ersten Teil meines Beitrags darum gehen, die gängige, im Rekurs auf die *Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit* vorgenommene Auslotung in der Relation von Bild und Welt fraglich werden zu lassen; im zweiten Teil soll auf eine Unterlassung in dieser Unterscheidungsleistung hingewiesen und das fehlende Verbindungsstück herauspräpariert und auf das leitende Thema bezogen werden.

I.

Auf den Zusammenhang von Welt und Bild machte früh schon phänomenologisches Denken aufmerksam. Dabei wurde Bildlichkeit in durchaus unterschiedlichen Kontexten zum Thema: im Sinne einer Weltsicht, aber auch als konkretes Bild im Raum oder als Kunstwerk. Diese Unterschiede sind für den vorliegenden Zweck, wo es darum geht, der Weltrelevanz in der jeweiligen Bestimmung von Bildlichkeit nachzuspüren, von sekundärer Bedeutung: Bildlichkeit gleich welcher Art konstituiert eine Sinnräumlichkeit, eine *Medialität*,¹ die welthaftes Gepräge besitzt. In der Rede von 'Bild' sollten also stets auch die Bedeutungen eines zeiträumlich gegliederten Sinnhaften sowie eines weltbezüglichen, Welt vermittelnden Sichtbaren andererseits mitgehört werden, et vice versa.

In seinem Aufsatz "Die Zeit des Weltbildes" von 1938² führte Martin Heidegger den Zusammenhang von Welt und Bild darauf zurück, dass er

¹ Medialsein meint hier eine Grundweise des Weltlichseins menschlicher Existenz, die dadurch ausgezeichnet ist, dass sie sich zu sich selbst verhalten kann (entsprechend Heideggers Formel, dass es menschlichem Sein in seinem Sein um dieses selbst gehe). In diesem Sich-zu-sich-selbst-Verhalten löst Existenz sich partiell von sich und kommt auf sich selbst zu. Diese Bewegung umschreibt eine Räumlichkeit, die Räumlichkeit des Sinns ist, sofern Selbstverhalten nicht nur sinnhaft verläuft, sondern Sinnhaftigkeit selbst definiert: Im 'Sinn' ist nicht nur ein Bestimmtes erfasst, sondern implizit auch das Selbst, das erfasst. Im Sinnhaften in weitester Bedeutung vermittelt sich also Existenz an sich selbst zurück, verhält sich 'medial' und darin Raum-gebend in ursprünglich existentieller Hinsicht.

² In: M. Heidegger, *Holzwege (Gesamtausgabe, Bd. 5)*, hg. v. F.-W. von Herrmann, Frankfurt/M. 1994, 75-96.

Ausdruck für die ontologische Verfasstheit einer bestimmten Epoche, und zwar der Neuzeit, ist. Bild als Kunstwerk hatte Heidegger erstmals in seinem Aufsatz "Der Ursprung des Kunstwerks" zwei Jahre davor (1936)³ auf den ontologischen Wahrheitssinn von geschichtlichen Epochen und ihres Weltcharakters bezogen, derart, dass erst solche Wahrheit es sei, die Epochen zu Epochen mache. Sofern, wie Heidegger in "Die Zeit des Weltbildes" ausführt, die Neuzeit durch Wissenschaft als Forschung geprägt ist, manifestiert sich die Art und Weise, wie in ihr das Sein des Seienden erschlossen ist, in der, wie er formuliert, "Gegenständlichkeit des erklärenden Vorstellens". Legt sich das Sein des Seienden in Gegenständlichkeit aus, wird deren Korrelat, die Subjektivität, der "Mensch", zur neuen "Bezugsmitte". Menschliche Subjektivität "stellt", so Heidegger, Welt als Bild vor und "vor sich". Wenn der Weltbezug für diese Epoche darin aufgeht, Welt als Bild zu begreifen, wird für sie der Ausdruck "Weltbild" zur Tautologie. Und mehr noch: Indem der Mensch sich zum Gegenüber von Welt erhebt, die er im gleichen Zug zu einer Repräsentation seiner selbst degradiert,⁴ kommt in seinem Verhältnis zur Welt ein Gewaltmoment zum Tragen. Heidegger spricht davon, dass Welt als "Gebild des vorstellenden Herstellens" ihrer "Eroberung" gleichkomme. Diese Welt-Eroberung im Bild hat für Heidegger offenbar in einem latenten Sicherungsbestreben seinen Ursprung, wie es im transzendentalen Ansatz von Descartes philosophischen Ausdruck gewann: Die Vergegenständlichung des Seienden im "Vor-stellen" besage, dass das Seiende so vor sich gebracht werde, dass man seiner "sicher" und "gewiß" sein könne.⁵

Erst im Spätwerk suchte Heidegger Bildlichkeit von ihr selbst her zu bestimmen und sie nicht vorweg als Grundsignum einer Epoche festzuschreiben. Die knappen Ausführungen in einem Essay "Über die Sixtina" aus dem Jahr 1955⁶ führen Rudimente einer am Leitfaden des Ereignis-Denkens vorgenommenen Bild-Deutung vor, in der das Bild selbst problematisiert, aber nicht metaphysikgeschichtlich relativiert wird. 'Bild'

³ In: M. Heidegger, *Holzwege*, a.a.O., 1-74.

⁴ Vgl. „Die Zeit des Weltbildes“, a.a.O., 91.

⁵ Ebd. 87.

⁶ In: M. Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens* (Gesamtausgabe, Bd. 13), hg. v.H. Heidegger, Frankfurt/M. 1983, 119-121. – Heidegger bezieht sich auf Raffaels „Sixtinische Madonna“ (Maria mit den Heiligen Sixtus und Barbara) aus den Jahren 1513/1514, das Raffael im Auftrag von Papst Julius II. für den Hochaltar von S. Sisto in Piacenza ausgeführt hatte. Heidegger stellt das heute in der Gemäldegalerie von Dresden befindliche Werk imaginär in seinen ursprünglichen Raum, den Altarbereich von S. Sisto, zurück.

stehe hier, so Heidegger, für "Antlitz", und zwar im Sinne von "Entgegenblick", "Ausblick" als "Ankunft".⁷ "Sein Rahmen grenzt das Offene des Durchscheinens ein, um es durch die Grenze in eine Freigabe des Scheinens zu versammeln."⁸ Schon im Kunstwerk-Aufsatz setzte Heidegger das Bild in Bezug zum "Scheinen": Im Kunstwerk komme das Sein des Seienden, wie es dort heißt, "in das Ständige seines Scheinens".⁹ Allerdings erfolgt die Eröffnung nicht vermöge des Bildseins, in ihm und durch es, sondern das Bild ist selbst mithineingenommen in dieses Geschehen der Frei-Gabe. Das Bild, das Werk sind Momente in einem Geschehen, das selbst die Form des – veränderten – Bildseins annimmt. Im Fall der Sixtina ist es das, wie Heidegger formuliert, "Scheinen der Menschwerdung Gottes" in der Wandlung des Messopfers; es ist, so Heidegger weiter, "Scheinen des Zeit-Spiel-Raumes" als eines *Orts*, desjenigen, "an dem das Meßopfer gefeiert wird", und dieses Scheinen geschehe als Bild.¹⁰ Das Bild versinnbildlicht also nicht nur nicht das Geschehen der Wandlung, es ist, als Werk-Ding, auch nicht mehr ursächlich-gründend für das anwesende Erscheinen der Wandlung, wie Heidegger im Kunstwerk-Aufsatz die Funktion des Bildes dachte; sondern umgekehrt: Das Messopfer ereignet sich im Modus des Scheinens im Bild und als Bild. So behält 'Bild' in diesem verwandelten Sinn, befreit vom metaphysischen Charakter eines "vorgegebenen Gegenüber",¹¹ den Erschließungscharakter von Welt.¹²

Etwa zehn Jahre vor Heideggers Weltbild-Aufsatz machte bereits Eugen Fink auf die Relation von Welt und Bild aufmerksam. Im letzten

⁷ Ebd. 119 f.

⁸ Ebd. 120.

⁹ „Der Ursprung des Kunstwerks“, a.a.O., 21.

¹⁰ Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens*, a.a.O. 121.

¹¹ Heideggers „Klee-Notizen“ gab G. Seubold heraus: „Heideggers nachgelassene Klee-Notizen“, in: *Heidegger-Studies* 9 (1993) 5-12; hier: 11.

¹² Eben dies meint, dass ‚Bild‘ als Geschehen des Scheinens „Entgegenblick“, „Ankunft“ sei: d. h., eine Medialität eröffnend. „Das Wesen des Bildes ist: etwas sehen zu lassen.“ (M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze* (Gesamtausgabe, Bd. 7), hg. v. F.-W. von Herrmann, Frankfurt/M. 2000, 204). Als Medialität eröffnend, Mitte stiftend ist die Freigabe des Scheinens zugleich Maß-Gabe: eine Wahrheit des Seyns gründend, die Maß für das in ihrem Licht erscheinende Seiende ist. – Auf den Zusammenhang von Bild mit Maß-Gabe (Freigabe) und Maß-Nahme hat Yoshihiro Nitta in seinem Beitrag „Der Weg zu einer Phänomenologie des Unscheinbaren“ aufmerksam gemacht (in: D. Papenfuss u. O. Pöggeler [Hg.], *Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, Bd. 2, Frankfurt/M. 1990, 43-54, bes. Abschnitt IV.).

Abschnitt seiner bei Edmund Husserl angefertigten Dissertation¹³ suchte er das Bild phänomenologisch zu bestimmen und setzte es zu diesem Zweck in Bezug zur Welt. Das Ergebnis seiner Analyse lautet, dass ein Raumbild, das ein wirkliches oder imaginäres Sujet wiedergibt, in einer paradoxen Einheit mit seinem Bildträger steht, dem Material also, das ihm Anteil an der raumzeitlichen Wirklichkeit verleiht. Die Paradoxie besteht darin, dass zum einen das Bild dergestalt an seinen Träger gebunden ist, das es gemeinsam mit ihm einer Gesamtwirklichkeit eingefügt ist; zugleich ist es aber nicht so mit seinem Träger verknüpft, dass es lediglich ein Horizontphänomen von ihm darstellt, so dass es schlicht Modi der Aufmerksamkeit wären, die das eine Mal den Träger, das andere Mal das von ihm 'präsentierte' Bild gegeben sein ließen. Finks Antwort auf die Frage, wie anders nun das Bild mit seinem Träger verbunden ist und sich mit diesem einer Gesamtwahrnehmung einordnet, lautet, dass die Wahrnehmung eines Bildes ein "medialer Akt" sei, d. h. ein Akt, der ein Gesamtwirkliches erfasst, das in sich selbst ein Unwirkliches birgt, das Bild als einen "wirklichen Schein".¹⁴ Dieses Resultat verhindert, dass sich eine Bilderfassung entweder gar nicht von anderen Weisen wahrzunehmen unterscheidet oder aber in zwei Wahrnehmungsweisen auseinanderdividiert – in eine solche, die etwas Wirkliches, und eine solche, die etwas Bildhaftes gibt. Bildwahrnehmung als medialer Akt besagt demgegenüber, dass Bild und Träger zugleich erfasst sind, der wirkliche Träger aber nur als ein überdeckter: Seine "Durchsichtigkeit" als "verdeckende Überdeckung" ist für Fink die eigentliche Brücke, die den Träger und mit ihm seine horizonthaft gegebene Welt einerseits und die Bildwelt als Korrelat des medialen Aktes andererseits miteinander verklammert. Das Bild als Raumbild ist für Fink also ein solches, das sich vermöge des Phänomens der *Transparenz* wie ein Fenster auf Welt als sein ganz Anderes öffnet, das sich aber zugleich vermöge dieser Transparenz aus der Welt nicht ausklammert, sondern sich indirekt auf sie bezieht.¹⁵

¹³ E. Fink, „Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit“, in: ders., *Studien zur Phänomenologie 1930-1939 (Phaenomenologica, Bd. 21)*, Den Haag 1966, 1-78.

¹⁴ Fink, a.a.O., 76.

¹⁵ Mit dieser Denkfigur suchte Fink nach einem dritten Weg durch Husserls und Heideggers Bestimmungen hindurch: Mit Husserl verbindet ihn die Betonung eines radikalen Bruchs, der nicht hermeneutisch zu überbrücken ist; mit Heidegger die Betonung eines In-seins, aber eines solchen, in dem das ganz Andere zu ihm seine Spur hinterlässt.

Dieses Verhältnis von Bild und Welt, das Fink in seiner Dissertation skizziert, mündete später in sein kosmologisches Konzept, das die Relation des menschlichen Seins zu demjenigen, das es übertrifft: zur Welt, bedenkt.¹⁶ Auch hier ist das Verhältnis von Medialität (als Welterschlossenheit) und Welt dasjenige einer paradoxen Einheit: Beides, Medialität und Welt, fällt weder in eins noch auseinander. Im Innerweltlichen der Medialität wird Welt noch als das ankünftig, was alle Medialität übersteigt: Medialität selbst ist durchlässig auf Welt hin, ist Symbol im Sinne des antiken *symbolon*: ein Bruchstück, in dem der Abdruck der Welt, die selbst als solche nie erscheint, noch zu entziffern ist. Vermöge dieses Umstands, dass Medialität durchlässig ist, vermag sich die Gesamtwirklichkeit im menschlichen Sein gleichsam zu spiegeln, vermag Welt, mit Finks Worten, „relucet in sich“ zu sein.

Im Unterschied zum frühen Heidegger ist der Bildbezug für Fink also weder eine Sonderbestimmung des Weltbezugs (derjenige einer bestimmten Epoche), noch wird Bild zu einem Surrogat für Welt. Dass bei Fink Bild bzw. Medialität einerseits und Welt andererseits in einem produktiven Spannungsverhältnis stehen, wird durch das Phänomen der Transparenz bzw. der Symbolhaftigkeit garantiert, das sich in seiner ‚Bewegungsrichtung‘ auch von der späteren Konzeption Heideggers unterscheidet – wir kommen darauf noch zurück.

Die von Jean-Luc Marion vorgelegten Untersuchungen zum Verhältnis von Idol und Bild führen das von Heidegger und Fink Vorgedachte in mehrfacher Hinsicht zusammen.¹⁷ Marions Grundthese lautet, dass im Gegensatz zum Idol (*eidolon*), das den Blick gefangennimmt, das Bild (*eikon*) durchlässig ist: Im Fall des Idols erschöpft sich der Blick im Sichtbaren; er wird durch das Erblickte in gleichem Maße konstituiert, wie er selbst das Erblickte ausmacht. Das Erblickte ist somit lediglich der Spiegel des Blickenden,¹⁸ ist *sein* Maß¹⁹; Idolatrie ist stets „Auto-Idolatrie“.²⁰ Indem aber der Blick das Idol fixiert, sieht er seine Spiegel-

¹⁶ Vgl. bes. E. Fink, *Spiel als Weltsymbol* (Stuttgart 1960; eine Neuauflage ist als Bd. 7 der *Eugen Fink Gesamtausgabe* im Druck).

¹⁷ Auf deutsch liegt diesbezüglich von J.-L. Marion vor: „Idol und Bild“ [Fragments sur l’idole et l’icone, 1979] (in: B. Casper, *Phänomenologie des Idols*, Freiburg/München 1981, 107-132); *Die Öffnung des Sichtbaren* [*La croisée du visible*, 1996], Paderborn u. a. 2005.

¹⁸ Vgl. „Idol und Bild“, a.a.O., 111-113.

¹⁹ Ebd. 116.

²⁰ *Die Öffnung des Sichtbaren*, a.a.O., 99.

funktion nicht, das Idol ist selbst "ein unsichtbarer Spiegel".²¹ Diesem Verdecktsein vor sich selbst steht ein anderes Unsichtbares gegenüber, welches das Bild ist: Anders als das Idol ist das Bild dadurch ausgezeichnet, dass es in seiner Transparenz den Blick nicht auf ihn selbst zurückwirft, sondern im Gegenteil ihn dazu auffordert, "sich zu überschreiten".²² Dieses Transzendieren ist stets Vollzug und nie ein Ankommen: Erst im wechselnden "Übergang"²³ vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, in diesem Austausch also, wächst beides miteinander, indem das Unsichtbare nur so anschaut, dass es ins Sichtbare übergeht und dieses wiederum nur sehen lässt, indem es ins Unsichtbare übergeht.²⁴

Für Marion ist das Idol wie für den frühen Heidegger das Bild generell vom Menschen abhängig. Entsprechend bezieht auch Marion den vorherrschenden Bezug auf das Idol auf eine Epoche; anders als Heidegger macht er das Ausgerichtetsein des idolatrischen Bildes am Menschen jedoch nicht am Subjektsein fest, sondern an der Sichtbarkeit. Idolatrie bestimmt dort die Welt als eine "Bilderwelt",²⁵ wo alles dem Blick offen steht, sichtbar ist. Damit weitet Marion die Epoche des 'Weltbilds' gegenüber Heideggers Bestimmung erheblich aus und schränkt sie zugleich ein: Er weitet sie aus, sofern er mit dem Bezug auf Sichtbarkeit nicht nur die europäische Neuzeit meint, sondern die gesamte europäische Tradition 'griechischen' Denkens, dessen Ausrichtung am Okularen; er schränkt sie zugleich ein, indem er sie, wie beispielsweise schon Yorck von Wartenburg,²⁶ aber gerade auch der frühe, 'vor-aristotelische' Heidegger,²⁷ mit einer Gegentradition innerhalb der europäischen Kulturentwicklung konfrontiert: dem Christentum in einer 'Urform', für Marion in der Weise, wie es sich im Umgang mit Ikonen bewährt.²⁸ Mit Fink verbindet Marions Konzeption die Tatsache, dass

²¹ „Idol und Bild“, a.a.O., 114.

²² Ebd. 123.

²³ *Die Öffnung des Sichtbaren*, a.a.O. 91, 102.

²⁴ „Idol und Bild“, a.a.O., 129.

²⁵ *Die Öffnung des Sichtbaren*, a.a.O., 100.

²⁶ Vgl. *Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck von Wartenburg 1877-1897*, hg. v. S. von der Schulenburg, Halle 1923.

²⁷ Vgl. M. Heidegger, *Phänomenologie des religiösen Lebens (Gesamtausgabe, Bd. 60)*, hg. v. M. Jung, Th. Regehly u. C. Strube, Frankfurt/M. 1995. – Hierzu: P. Stagi, *Der faktische Gott. Selbstwelt und religiöse Erfahrung beim jungen Heidegger (Orbis Phaenomenologicus Studien, Bd. 16)*, Würzburg 2007.

²⁸ Mit ‚Ikone‘ meint Marion in erster Linie einen Typus der Phänomenalität, der nicht auf Werke des christlich-orthodoxen Kulturraums begrenzt ist. ‚Ikonenhaft‘ kön-

auch Marion mit dem Befund der Transparenz ein "Paradox"²⁹ zu fassen sucht: den wechselseitigen Umschlag des Sichtbaren und Unsichtbaren, ohne dass eines mit dem anderen zusammenfällt. Auch Marion denkt an so etwas wie Symbolisierung: Das Unsichtbare gelangt asynchron in die Sichtbarkeit, indem das Bild "das Sichtbare sich nach und nach mit dem Unsichtbaren sättigen" lässt.³⁰ Dieses Sättigen entspricht in seiner formalen Funktionalität dem, was Fink die Reluzenz der Welt nennt. Doch Sättigen als Sichtlichmachung des Unsichtbaren ist bei Marion ein Akt der Gewalt, ähnlich wie schon bei Heidegger Welt durch neuzeitliche Gewalteinwirkung zu einem "Gebild des vorstellenden Herstellens" wurde. Der von Marion gedachte Gewaltakt kommt einer Prägung gleich, die nur auf diese Weise das "Mal des Unsichtbaren" aufnimmt.³¹ Dieses ist der Typus des Kreuzes [...] der auf paradoxe Weise vom Unsichtbaren empfangene Eindruck in der offensichtlichen Wunde, die das Sichtbare ihm aufzwingt".³² Das Fenster, mit dem sich bei Fink die Bildwelt innerhalb der wirklichen Welt öffnet, wird hier zur Wunde, dessen Eindruck, *typos*, dem Bruchstück, *symbolon*, verwandt ist, mittels dessen Unsichtbares im Sichtbaren seine Spuren hinterlässt. Die im Bild spielende Transparenz hin zu Welt oder dem Absoluten wird somit im Übergängigen des Fensters bzw. dem Vermittelnden von Spur und Scherbe gedacht.

Der späte Heidegger, Fink und Marion fassen das Verhältnis von Bild und des Umfassenden der Welt oder des Absoluten im Phänomen der Durchsichtigkeit, Durchlässigkeit, der Transparenz. Während Heidegger den Nachdruck auf das Durchscheinen als Hereinscheinen legt als einer Bewegung, die sich selbst zu-schickt, verläuft die Bewegungsrichtung der Durchlässigkeit bei Fink umgekehrt in einem Hinausgang vom menschlichen Sein in das es Umgreifende der Welt. Bei Marion liegt eine Verknüpfung beider Bewegungsrichtungen vor, indem der Eingang des Unsichtbaren ins Sichtbare zugleich ein gewaltsamer Ausgriff auf das Unsichtbare ist.

Fink und Marion verfahren radikaler als Heidegger, indem sie das kryptohermeneutische Verfahren, das auch Heideggers Spätwerk noch als ein hermeneutisches ausweist, entgrenzen: *Symbolon* wie *typos* markieren

nen demnach auch Werke der Gegenwartskunst wie etwa der ‚Minimal Art‘ sein (vgl. z. B. Marion, *Die Öffnung des Sichtbaren*, a.a.O., 81).

²⁹ *Die Öffnung des Sichtbaren*, a.a.O., 91.

³⁰ „Idol und Bild“, a.a.O., 121.

³¹ *Die Öffnung des Sichtbaren*, a.a.O., 91.

³² Ebd. 92.

einen Zugang, welcher der hermeneutischen Erschließungskraft in einem sich selbst ausweisenden Zirkelgeschehen zutiefst misstraut. Marion versucht nichtsdestoweniger eine radikalisierte Hermeneutik zu entwerfen, eine solche zwar, die "einen Paroxysmus" erreicht, "bis zum Paradox".³³ Genügt aber solche Radikalisierung im Feld von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und korrelativ diese Zuspitzung im methodischen Vorgehen, um das Verhältnis von Bild und Welt ganz auszuloten? Wenn sich die Differenz von Bild und Welt bis hierin als eine *Grenzzone der Transparenz* erwies – wie ist diese Grenze zu fassen, um jener Differenz ganz zu entsprechen?

II.

Um eine Antwort auf diese Fragen zu entwerfen, möchte ich den Fragehintergrund in drei Teilfragen gliedern: 1. Was macht das Bild zum Bild? 2. Warum wird das Bild zum Idol? Und 3.: Was lässt das Idol zum Bild werden? Was das methodische Verfahren zur Behandlung dieser Teilfragen betrifft, soll die These vertreten werden, dass weder ein transzendentes oder ontologisches noch ein empirisches Vorgehen je für sich genügen, um diese Fragen zu beantworten. Stattdessen gilt es eine "phänomen-geschichtliche" Analyse (Fritz Kaufmann) zu erproben, welche die Genealogie des Bildes geschichtlich begreift, ohne sie in die faktische Geschichte aufzulösen.

1. *Was macht das Bild zum Bild?*

Bildlichkeit im besonderen, alle imaginativ gestützte Medialität im weiteren und weitesten Sinn sind reflexive Formen dergestalt, dass sie auf etwas angewiesen sind, wovon sie sich abheben können und in der Abhebung konfigurieren. Abhebung meint hier jedoch nicht die Kontrastierung in einem vorweg schon gegebenen Feld, meint nicht das Verhältnis von Vordergrund- und Hintergrundphänomenen. Vielmehr soll einsichtig werden, wie ein solches Feld – Bild, Sinn, Medialität – erst aufgespannt wird. Um ein solches Feld zu entfalten, ist daher dasjenige, von dem Bildlichkeit sich abhebt, zunächst ein X, das nicht positiv bestimmt werden kann, wenn alle Bestimmbarkeit der imaginativen Sinnebene entstammt, deren Genealogie erst erwiesen werden soll. Die Erfahrung dieses X ist sozusagen

³³ Ebd. 91.

aufgezwungenes Nebenprodukt eines Erfahrens, dass sich in seiner sich ausleben wollenden Tendenz angehalten und als auf sich selbst zurückgeworfen erlebt. Dasjenige, was sich hier in den Weg stellt, ist *pure Widerständigkeit*, der jeder potentielle Sinnträger, der sich in einen psychophysischen Organismus ausleibt, unterworfen ist. Diese Widerständigkeit – nennen wir den Inbegriff ihres Korrelats *Realität* – evoziert als ‚Antwort‘ auf den Drang ihrer Zudringlichkeit die Selbstkonzentration des Sinns bis hin zur Konkretisierung einer Welt, die ihrem Träger eine sinnhafte Gesamtorientierung zu verschaffen vermag. Was hier gemeint ist, hat beispielsweise Nietzsche mit Blick auf höherstufige Formen der Kulturentwicklung so formuliert, dass, um *leben* zu können, d. h. dem sinnlosen Andrang des Realen ein Eigen-Vertrautes entgegenzusetzen, die Griechen die medialen Räume von Epos und Tragödie geschaffen hätten;³⁴ Husserl spricht mit Bezug auf die reflexive Sinnengewinnung und -maximierung davon, dass erst Enttäuschung, also das Aufklaffen von Widerständigkeit in einer vordem bruchlosen Welterfahrung, Konzentration des Sinns, Besinnung, und nachfolgend Sinnzuwachs verschaffe.³⁵ Der springende Punkt ist also, dass Realität nicht ein Moment der medial vermittelten Welterfahrung und korrelativ des von ihr aufgebauten Weltsinns, einer jeweiligen Medialität, darstellt, sondern solche Welterfahrung und ihren Sinn erst provoziert und innerhalb ihrer Medialität nie einzuholen ist.

Eine Sinnwelt organisiert sich allenfalls bezüglich des Sinns selbst; die Annahme einer Selbstorganisation des Sinns ist unvollständig, sofern sie nicht in Betracht zieht, dass erst Realität jegliche Sinnkonzentration erwirkt, innerhalb derer ‚Realität‘ als Sinndatum – als Sinn von Realität – aufzutreten vermag. Umgekehrt bedeutet eine Sinnkonzentration nicht nur die Schaffung eines ursprünglichen Frei-Raums für eine Existenz: die Kreation von Sinn von Distanz und Sinn als Distanz. Existenz erhält damit auch einen neuen Hebel, um die Wirklichkeit nach ihren Vorstellungen in Gang zu setzen, und diese Bemächtigung wird umso intensiver,

³⁴ „Um leben zu können, mussten die Griechen diese Götter, aus tiefster Nöthigung, schaffen“ (F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [KSA I], Berlin/New York 1999, 36).

³⁵ Husserl entwickelte allerdings nicht das Handwerkszeug, um das Widerständige als solches zu analysieren. Sofern für ihn die Geistsphäre durch Motivation, die Natursphäre durch Kausalität gekennzeichnet sind, denkt er das Wirkgeschehen von Hemmungen resp. Enttäuschungen lediglich als ein Motiviertwerden. Husserl interessiert sich nur für die ‚Innenseite‘ dieses Geschehens, dafür, welche neue Sinndimension Subjektivität aufgrund erfahrener Hemmung ausbilden kann, nicht aber für den Kampf des Subjekts mit etwas, das gerade nicht sinnhafter Natur ist.

möglicherweise auch erfolgreicher sein, je mehr die Sinnkonzentration mit möglichen Realitätseinbrüchen ‚abgestimmt‘ wird. Zu einer gemeinhin verlaufenden imaginativen Weltbildung gehört jedoch, dass sie nicht nur ihren Ursprung außer sich vergisst, sondern unbemerkt selbst als ein Reales wirkt: mit den Sinngehalten und Bildern ihrer Medialität herrscht, also Macht und auch Gewalt übt. Realität selbst – ihre eigene und die aller anderen – bleibt ihr verborgen und wird vertraut nur als Sinn. *Zusammengefasst*: Bildlichkeit entsteht nur da, wo sich im Aufprall auf Realität eine Sinndimension öffnet, die ihren nicht-sinnhaften Ursprung vergessen lässt, selbst aber mit ihren Mitteln des Sinnhaften real wirkt.

2. *Warum wird das Bild zum Idol?*

Die Inhaftierung von Realität im Sinnhaften ist zugleich ein Selbstschutz, den eine Sinnwelt aufgrund ihrer Kraft der Imagination vollzieht, indem das Imaginative das einer Sinnwelt Widerstehende vom Leibe hält. Indem Imagination als Kraft auftritt, das Bedrängende, Einengende, noch nicht Bemächtigte des Realen in den Griff zu bekommen, bringt bereits sie Unterschiedliches zusammen: die mit dem vorsinnhaften Sichausleiben korrelierende Realität selbst und den mit den imaginativen Sinnstiftungsprozessen korrelierenden Sinn von Realität. Imagination, die die Tendenz besitzt, Realität zu verbildlichen, zu ‚ver-sinn-bildlichen‘, trägt also den Keim zu allem Idolatrischen in sich. Diese Tendenz wird folglich dort, wo eine imaginative Handlung oder Haltung zu einer Lebensgrundlage mutiert, lediglich ‚entbunden‘. Dass aber prinzipiell jede imaginative Handlung auch in der Tendenz steht, Lebensgrundlage zu werden, resultiert zum einen aus der ersten Tendenz, dass Imagination stets dazu tendiert, den Wirklichkeitskontakt zu bestimmen: zu definieren, was Wirklichkeit-für-uns ist, und zum anderen aus dem Faktum, dass Imagination selbst nichts anderes als Lebensvollzug ist. Bezogen auf das Ganze von Lebensvollzug und Wirklichkeitskontakt schafft Imagination solcherart eine Lebensgrundlage, die in sich selbst ein Lebensfremdes birgt: ein bloßes *Bild* von Leben und Wirklichkeit, das in seinem Bildsein selbst unbemerkt bleibt.

Diese Überlegung versetzt in die Lage, nicht nur Bild und Idol miteinander zu kontrastieren, sondern aufzuweisen, aufgrund welcher Momente Bildlichkeit zum Idol mutiert. Die okulare Disposition des Bildes, wie sie Marion beschreibt, markiert hierbei nur den Ausgangspunkt. In der Tat ist dies der erste Schritt, der vollzogen sein muss, soll

das Bild idolatrisch werden: Das Verständnis von ‚Bild‘ muss in seinem Bildsinn zu einer völligen Sichtbarmachung und Sichtbarkeit tendieren. Besteht nun das Bild nur mehr in dieser seiner Potenz der Sichtigkeit, zeichnet sich schon ab, was geschieht, wenn ihm diese Potenz abgesprochen wird: Es wird nur mehr in einer Hohlform weiter bestehen. Dieses Ausgehöhlte erfüllt die Formbedingungen von Bild und Sinn, ohne doch Bild und Sinn noch zu sein, und eben dies radikalisiert die Tendenz seiner Versichtlichung: Idol ist dann nicht nur das völlig versichtlichte Bild, sondern ist dies nur, weil es zur sinnleeren Oberfläche einer formalisierten Äußerlichkeit degradiert und damit jeglicher Tiefe beraubt wurde.

Was aber bewirkte den Absturz des Bildsinns? Es ist dies die zweistufige Bewegung einer Entbildlichung und einer Entsinnlichung. Der zur Sichtbarkeit tendierende und darin für seine Auflösung anfällige Bildsinn erfuhr eine Entbildlichung bereits mit dem Aufkommen des antiken Atomismus, der ‚demokritischen Reduktion‘ sinnhafter Fülle auf das ein-sinnige Atom.³⁶ Doch erst die Formalisierung aller Fülle in einer mit der neuzeitlichen Aufhebung der sinnlichen Qualitäten betriebenen Entsinnlichung aller Sinne erwirkte jene Hohlform des Bildhaften. Diese war jetzt Hohlform, insofern nur mehr ihre Hülle, sozusagen das Bildgestell, übrig blieb, wohingegen sich die bildstützende Transparenz in die Transzendenz der unsichtbaren Wahrheit mathematisch-physikalischer Zusammenhänge verlagerte, die in keinem Verhältnis mehr zum Sichtbaren stand. Diese Hohlform-Bildlichkeit wurde zum Idol in einem weiteren Schritt – dort, wo die im Kontext von Philosophie und Wissenschaft vorangetriebene Entbildlichung und Entsinnlichung dergestalt eine Totalisierung erfuhr, dass sie umfassend Eingang in die Lebenswelt fand.

Das Bemerkenswerte dieses Prozesses liegt in einem Zweifachen: Zum einen erstaunt, dass Entbildlichung und Entsinnlichung nicht zu einer Begegnung mit dem sinn-freien Realen führt. Dass dies nicht erfolgt, ist indirekt ein Hinweis darauf, dass noch die Hohlform des Bildes über einen Sinnrest verfügt, ja selbst ein Restsinn ist, der Realität verdeckt; daher bahnt auch jeglicher Materialismus keinen Weg zum Realsein, da er, wenngleich als Sinnskelett, noch sinnhaft ist. Zum anderen verschafft gerade diese Hohlform des Bild- und Sinnhaften, diese das Idol umreißende Grenzlinie, eine neue Mächtigkeit. In dem Maße also, wie Medialität ihrer Sinn-

³⁶ Dieses reduktive Vorgehen eines Entzugs des Sinns hat aber gerade nicht einen ausdrücklichen Bezug zum Realen zur Folge. Auch ein solcher Reduktionismus ist noch Sinngeschehen, wenngleich ein mageres.

fülle und ihrer Sinntiefe verlustig geht, zeigt sich mehr und mehr das Paradox, dass sich ihr Realitätsfaktor intensiviert und sich für sie die Möglichkeit zu einer Einsicht in ihre Realitäts(ein)gebundenheit zugleich verschließt. Seit dem 18. Jahrhundert flüchtet sich reduziertes Bild- und Sinnhaftes dort, wo es nicht Macht potenziert wie in allen lebensweltlichen Praxisformen von Wissenschaft und Technik, in Ästhetik und Ästhetizismen – ein Vorgang, der die Verdeckung des Bezugs zur Realität vertieft. Das hohle Machtpotential einerseits, das an sich Machtlose des Ästhetischen andererseits führen zu instinktiv unternommenen verzweifelten Versuchen, sich zu verankern, zu *realisieren* – auf dem Gebiet des Politischen beispielsweise im Entwurf von Nationalstaaten mit der Berufung auf vermeintlich letzte reale Kerne wie Rasse oder Volk. Doch die von Sinnbindungen gelösten, verabsolutierten Kerne sind, gemäß des Ineinandewirkens von Macht und Ästhetik, nur die zu einem neuen, absoluten Sinn sich erhebenden Produkte einer Hohlform des Sinns, in ihrer Mischung von Imagination, Machtattitüde und lebensweltlich umgemünzter Wissenschaftlichkeit jedoch ein realer Sprengstoff. In kaum einer anderen Epoche gingen das Begehren nach Realsein, Realitätsferne als Übersehen der Mächtigkeit des Realen und Realitätsgesättigtheit als Ausüben realer Macht eine, derartige Liaison ein.

Zusammengefasst: Bild wird also nur dadurch zum Idol, weil schon mit der Ausbildung von Bildlichkeit die Tendenz vorherrscht, dass der Ursprung von Bildlichkeit, ihre Verankerung in einem Realitätskontakt, überspielt wird. Offenbar intensiviert sich diese Verdeckung in dem Ausmaß, wie sich das Bild versichtlicht. Zu beachten ist dabei, dass der Gegensatz einer versichtlichten, idolatrischen Bildlichkeit nicht nur in ihrer nicht verwirklichten Durchlässigkeit besteht, sondern in ihrem unerkannten Realitätsgrund. Eine genauere Analyse müsste zeigen, dass der verdeckte Realitätsgrund nicht lediglich ein zweites Moment neben der mangelnden Durchlässigkeit darstellt, der ein Bild zum Idol degradiert, sondern dass die fehlende Durchlässigkeit nur besteht, weil der Realitätsgrund überdeckt ist.

3. Was lässt das Idol zum Bild werden?

Wessen bedarf es, um diesen Prozess umzukehren, aus dem Vorgang der Verfestigung des Bildes im Idol eine Übergängigkeit von Bild- und Sinnhaftem zu erwirken? Dass das Idol seine Verwandlung in die Transparenzkraft eines Bildes in der Tat aus dem Grunde verhindert, weil in ihm sein eigener Realitätsgrund unerkannt ist, würde bedeuten, dass der Träger

von Bildlichkeit – eine reale Kultur, eine reale Gemeinschaft, die jeweils durch den Umkreis der sie sinnhaft stützenden Medialität de-finiert sind – in seinem Realsein sich selbst verdeckt ist. Wie Fink am Beispiel des Raumbildes deutlich machte, funktioniert Durchsichtigkeit nur dann, wenn der Träger mit gesehen ist. Genügt es aber, ihn lediglich in der Weise eines ‚Mithabens‘ gewärtig zu haben? Dies mag in eben den Fällen hinreichend zu sein, wo Transparenz intakt ist. Jedenfalls stellt sich da nicht das Problem. Wo Transparenz aber brüchig wird und sich auflöst, kommt nicht etwa der reale Träger zum Vorschein, er wird vielmehr in der Umnebelung durch die Sinnreste einer Welt, die ihre Durchlässigkeit verloren hat, noch mehr überbaut.

Eine *Phänomenologie der Grenze*, die Bausteine für eine prospektive Beantwortung der Frage, wie Idolatrie in Bildlichkeit überführt werden könnte, bereitstellen möchte, wird es daher vor allem um dieses gehen: zum einen aufzuzeigen, worin das Realsein existentieller Trägerschaft besteht; zum zweiten, welche Formen der medialen Ausbildung solcher Trägerschaft erschlossen wurden und zum dritten, ob und inwieweit solche Formen beeinflusst werden können. Bereits diese drei Aspekte wären zugleich Schritte in Richtung einer Antwort auf die prospektive Frage, wie Idolatrie in Bildlichkeit sich kehren könnte. Wenn aber der wunde Punkt dieses Problems in der Trägerschaft von medialen Welten liegt, bedarf es eines vierten Schritts: einer Zurückführung faktischer medialer Welten auf die realen Aufrisse ihrer Träger, d. h. des Aufweises ihres jeweiligen faktischen Realorts. Steht am Beginn der Ausbildung einer jeden medialen Welt ein spezifischer Realitätskontakt, so gilt es diesen als einen solchen thematisch zu machen, der die Grenzziehung der durch ihn veranlassten Medialität erwirkt. Diese Vergewisserung eines jeweils Eigenen in seinen Grenzen bedeutet aber zumindest dies: zu sehen, worin die Potenz eines Trägers zur Bildhaftigkeit besteht und worin er sein Konto, das ihm durch die Realität selbst eingerichtet wurde und ihm sein Maß gab, maßlos überzog.

Eine Phänomenologie der Grenze, die auf diese Weise die Realgrenzen von Medialitäten aufzeigt, ist von Anbeginn auf Pluralität verwiesen. Sie verleiht dem Pluralen ein Fundament, indem sie die realitätsgestützte Maßgabe einer jeden Medialität in ihrer absoluten Gültigkeit für diese selbst und in ihrer relationalen Gültigkeit im Verbund von Kulturen herausstellt, also die Grenze, die zwischen dem jeweiligen Bildhaften einer medialen Welt einerseits und einem Umfassenden, dem es eingeordnet ist, sei es der Welt als solcher und / oder des Absoluten, dadurch intakt hält, dass sie der

anderen Grenze gewahr wird, derjenigen, die zwischen Sinn und Realität verläuft und ein jedes Trägersein von Bildlichkeit umgrenzt. Eine Phänomenologie der Grenze ist also zugleich das Fundament für eine Theorie des Interkulturellen.

Riassunto

IMMAGINI DEL MONDO: ELEMENTI DI UNA FENOMENOLOGIA DEL LIMITE

L'era moderna europea è caratterizzata da una esteticizzazione che gradualmente la ha sganciata dal mondo trasferendola nella sfera delle immagini. Alcuni pensatori da Martin Heidegger e Eugen Fink a Michel Henry e JeanLuc Marion hanno descritto quest' "era dell'immagine del mondo" come uno spostamento degli equilibri tra visibilità e invisibilità, ma tale differenziazione non tiene conto di un fattore che mette il rapporto man mano differente tra visibilità e invisibilità di fronte a un altro rapporto di differenze ancor più radicali. Infatti, con la sperimentazione specifica dei limiti come "costituzione" del "mondo", l'esperienza della realtà non solo conquista spazi sensoriali e immaginativi ma resta anche irraggiungibile entro tali sistemi. Ma è il rapporto con la realtà a conferire ai sistemi di immagini il loro potere e a rendere possibile la spiegazione del perché le "immagini del mondo" siano sempre anche violente e inclini ai conflitti sanguinosi.