

Ryōsuke Ōhashi<sup>1</sup>

## Bildkunst und Kunstmehr. Befinden wir uns im Zeitalter des “Weltbildes” oder der “Weltbilder”?

### Abstract

*The aim of this paper is considering the visual power of the image of art facing it to the power of contemporary worldview. Given that every knowledge on the world is at the same time a self-representation, or an image of the self, the disappearance of the border between the art world and the everyday world is engaging a struggle among possibly different worldviews. Recalling Heidegger’s notion of Weltbild, in order to avoid a terminological confusion, we can call the worldview in the Heideggerian sense the “Weltbild A” (the “worldview” as the singular dimension that unifies all possible “worldviews” in the form of cultural world), and we can call the world as it is represented in a work of art the “Weltbild B”. Since this battleground itself is a “world” in which its image character is concerned, it can be described as the “world view C”. Whether and how an image acts as the force of a world’s formation is the central question: some examples, from Hiroshige to Klee, foster the awareness that any free artistic activity can be understood as a counter-movement against the leveling force of an only worldview. A work of art, between East and West, can thus be understood as the battlefield where we strive in order to create a space of freedom.*

### Keywords

*Image, Worldview, Art*

### 1. Das “Bild” in der Zeit des “Weltbildes” bei Martin Heidegger

Dem Vortragstitel wird man mit Recht entnehmen, dass es sich im Weiteren zumindest teilweise um den Gedanken Heideggers in seinem Vortrag von 1938, *Die Zeit des Weltbildes*, handelt. In der Tat geht mein kleiner Versuch vom Gedanken Heideggers über das

---

<sup>1</sup> madaago@gmail.com. Aufgrund seiner auf internationaler Ebene wichtigen Arbeiten der Autor dieses Artikels war eingeladen, einen Beitrag über das Thema dieses Heftes zu schreiben.

“Weltbild” aus, wobei es aber nicht um eine Heidegger-Interpretation, sondern um einen Versuch geht, den Gedanken des “Weltbildes” auch über den Sinn Heideggers hinaus zu entfalten, um vor allem die *Bildkraft* des modernen *Kunstbildes* angesichts der *Bildmacht* und *Bildgewalt* des *Weltbildes* in Betracht zu ziehen.

Im genannten Aufsatz zeigt Heidegger die Gewalt und die Macht des Bildes in Form des “Weltbildes”, das in der Neuzeit durch die Wissenschaft und die Technik entstand. Das von ihm gemeinte “Weltbild” ist weder ein Gemälde noch ein Abklatsch der Welt, sondern das “Gebild” als das systematische Ganze des vorstellenden Herstellens der Technik. Die Welt, die als dieses Gebild entsteht, ist das von Heidegger gemeinte “Weltbild”. “Wir meinen damit die Welt selbst, sie, das Seiende im Ganzen, so wie es für uns maßgebend und verbindlich ist” (Heidegger 1938: 89) Das “Weltbild” in diesem Sinne ist die Seinsweise der Welt der Neuzeit, die als Folge der wissenschaftlich-technologischen Vorstellung und Herstellung dessen, was ist, *gebildet* wird und sich als das technisch vor- und hergestellte *Bild* zeigt.

Aber wir gehen vielleicht zu schnell. Zum konkreteren Verständnis dieses “Weltbildes” verfolgen wir die Darstellung Heideggers etwas langsamer. Er macht auf die Redewendung aufmerksam: “Wir sind über etwas im Bilde”. Im deutschen Ausdruck “Im Bilde sein” schwingt mit: das Bescheid-Wissen über die Sache, wobei das gemeinte Wissen dadurch erreicht wird, dass man sich inmitten dieser Sache selbst befindet. Die Wendung “Wir sind über die Welt im Bilde” heißt also, dass die “Welt” nicht gleichsam wie ein objektives Gemälde vor uns steht, sondern *so ist*, dass wir selber in diese Welt geworfen werden und wir dadurch über diese Welt stimmungsmäßig Bescheid wissen, dass sie uns *bildet*. Dies heißt aber auch, dass wir uns selber über das Seiende ins Bild setzen, indem wir Wissenschaft und Technik betreiben und von diesen betrieben werden, so dass unser Bescheid-Wissen über die Welt zugleich über unser *Selbstbild* ist.

Der Mensch verhält sich zu sich selbst wie auch zum seienden im Ganzen, das er sich vorstellt und herstellt. Zum systematischen Ganzen des vorstellenden Herstellens durch die Technik gehört der Mensch selbst. Das Ganze wird zum Gebilde, als welches die Welt *ist*. Dass die Welt selbst zum Bild im genannten Sinne geworden ist, ist nach Heidegger das Geschehen in der Neuzeit, in der der Systemcharakter der Ökonomie, Politik, Kriegsführung und nicht zuletzt der Wissenschaft und der Technik, in den Vordergrund tritt. Deshalb ist das

“Weltbild” erst in der Neuzeit zustande gekommen, und, wie Heidegger meint, kann vom mittelalterlichen oder antiken Weltbild nicht die Rede sein.

Ein Punkt, um den es im vorliegenden Vortrag geht, ist, dass dieses gewaltsam-mächtige Bild als Welt immer in der *singulären Form*, als *Singulare-tantum*, ausgesprochen wird. Denn in dieser technisierten Welt wird alles, was ist, der Grundtendenz nach am einheitlichen und globalen Maßstab durchschnitten und nivelliert, und nicht nur die Dinge, sondern auch die Menschen werden in ihrem Lebensstil immer mehr in die durchschnittliche und vereinheitlichte Seinsweise namens Publikum hineingedrängt. Die interkulturelle Differenz und Eigenheit kann, wenn diese Tendenz der Globalisierung weitergetrieben wird, immer weiter einschrumpfen und letztlich verschwinden. Der Versuch, dieses “Weltbild” als das *Singulare-tantum* in “Weltbilder” vieler *lokalen*, somit *glokalen* Welten verwandeln zu lassen, müsste insofern als illusionär bezeichnet werden, solange die Bildungskraft der wirklichen Welt nach wie vor allein die Gewalt und Macht der modernen Technik ist.

Hören wir in diesem Zusammenhang weiter dem zu, was Heidegger als die fünf typischen Erscheinungen der neuzeitlichen Welt angibt: 1) Wissenschaft, 2) Maschinentechnik (Im Übrigen konnte und sollte das, was Heidegger in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit “Maschinentechnik” bezeichnete, heute mit “Elektro- und Computertechnik” ersetzt werden, zumal dadurch der Grundhorizont der Perspektive Heideggers nicht wesentlich geändert wird), 3) die Wesensänderung des Kunstwerkes zum Gegenstand der Ästhetik, 4) die Auffassung der “Kultur” als der oberste Wert, und 5) die Entgötterung, die Heidegger nicht als die Beseitigung der Götter, sondern als den Zustand der Entscheidungslosigkeit über den Gott und die Götter auffasst.

Die typischen Erscheinungen der modernen Welt könnten zwar in verschiedenen Weisen geschildert werden, die von Heidegger angegebenen fünf Erscheinungen erschöpfen nicht alle Grundmerkmale. Aber sie könnten unter diesem Vorbehalt doch im Großen und Ganzen ohne besonderen Einwand anerkannt werden. Die Gewalt und die Macht dieses Weltbildes sieht Heidegger darin, dass überall und in den verschiedensten Gestalten und Verkleidungen das Riesenhefe zur Erscheinung kommt. Dabei meldet sich das Riesige zugleich in der Richtung des immer Kleineren. Denken wir an die Zahlen der Atomphysik. Das Riesige drängt sich in einer Form vor, die es scheinbar ge-

rade verschwinden lässt: in der Vernichtung der großen Entfernung durch das Flugzeug, im beliebigen, durch einen Handgriff herzustellenden Vor-stellen fremder und abgelegener Welten in ihrer Alltäglichkeit durch den Rundfunk (Heidegger 1938: 95).

Mit diesem Riesigen wird nicht nur ein Quantitatives gemeint, sondern vielmehr „jenes, wodurch das Quantitative zu einer eigenen Qualität und damit zu einer ausgezeichneten Art des großen wird“ (Heidegger 1938: 95) Das genannte Riesenartige wird heute immer deutlicher in der Gestalt der Nano-Technik und Quantenphysik. Die globalisierte Technikwelt wird durch die Tendenz geprägt, die Kulturen zu vereinheitlichen und die Menschen, statt in der Weise der existentiellen Einzelnen sein zu lassen, zum „Publikum“ zu nivellieren. Dieser Befund wurde übrigens längst bevor Heidegger ihn ausspricht, schon von Kierkegaard vor zwei Jahrhunderten als die Grundtendenz des modernen Zeitalters beobachtet<sup>2</sup>.

Wenn die von Heidegger angegebenen fünf Erscheinungen der Zeit und die Phänomene des Riesenhaften ohne besondere Einwände akzeptiert werden können, so muss auch seine Ansicht über das „Weltbild“ ernst genommen werden. Es geht um das *factum brutum* der neuzeitlich-modernen, globalisierten Welt und deren Systemcharakter, der von Heidegger als „Weltbild“ bestimmt wurde.

## 2. „Weltbild A“ und „Weltbild B“

Wir können in diesem Problemzusammenhang eine Frage stellen, die lautet: Erschöpft sich die Seinsweise der real wirklichen Welt von heute, in der wir leben, im „Weltbild“ im Heideggerschen Sinne, oder gibt es eine andere Bedeutung des Weltbildes, das unter Umständen auf das von Heidegger erblickte Weltbild wirkt und dieses von innen oder von außen verändert bzw. mannigfaltig macht, so dass am Ende von „Weltbildern“ die Rede sein kann? Die „Weltbilder“ sollten, wenn sie ermöglicht werden, gerade auf das hinweisen, was im von Heidegger aufgefassten „Weltbild“ zum Verschwinden bestimmt wird: Die Freiheit. Ob und wie diese Freiheit im globalisierenden und alles

---

<sup>2</sup> Zum Begriff der „Nivellierung“ als der Geschichtsmacht im neuzeitlichen Europa vgl. Kierkegaard 1845: 89-117. Zum Begriff des „Publikums“ als einer wesentlichen Erscheinung der Masse spezifisch in der Neuzeit und als die Gegenfigur zum „Einzelnen“ vgl. Kierkegaard 1845: 96-103.

nivellierenden “Weltbild” möglich sei, so dass sein restlos bindender Systemcharakter durchbrochen wird, ist die entscheidende Frage.

Zunächst ist leicht festzustellen, dass das Wort “Bild” im Begriff des “Weltbildes” bei Heidegger selbst nur *eine* und nicht *die* Bedeutung des “Bildes” ist. Denn er behandelt auch die “Bilder” von van Gogh oder von Paul Klee. Abgesehen von den lexikalischen Begriffsbestimmungen des Bildes wie Abbild, Nachbild, Urbild, usw., ist eine zunächst banale und verbreitete, aber gerade deshalb im vorliegenden Zusammenhang nicht zu vernachlässigende Bedeutung des Wortes “Bild” anzugeben: Das in der Kunst gebildete Bild, d.h. das Kunstbild. In einem Gemäldebild werden Landschaft, Porträts, Stillleben, Menschen usw. dargestellt. Ein Gemälde kann auch ein Bild der Welt sein, in dem Sinne, dass in ihm die Naturwelt, die Lebenswelt, die Geschichtswelt usw. dargestellt werden. Es ist ein Kunstbild, das man in Museen, Galerien, Hotels und Wohnungen ausgestellt findet. Zwar scheint dieses keine Kraft oder Macht zu besitzen, die auf die real wirkliche Welt wirkt und diese verändert. Aber es ist auch nicht auszuschließen, dass dieses Kunstbild die dargestellte Welt in ihrem Wesenscharakter erschließt, somit auch die Welt der Zuschauer neu beleuchtet, so dass auch die Einsicht in die Möglichkeit der “Weltbilder” vorbereitet wird. Die Aufschließung dieser Einsicht ist schon die Kraft des Kunstbildes. Ob und wie das so beleuchtete Kunstbild selbst als die Kraft der Bildung der Welt wirkt, ist eine weitere und jetzt noch offene Frage.

Um ein terminologisches Durcheinander zu vermeiden, nennen wir das Weltbild im Heidegerschen Sinne das “Weltbild A”, und die in einem Gemälde oder einer Gestaltungskunst dargestellte Welt das “Weltbild B”. Man könnte hier sofort bemerken, dass ein Gemälde als “Weltbild B” im Hinblick auf die innere Struktur des “Weltbildes A” zunächst keine Einflusskraft besitzen wird, auch wenn es ästhetisch das “Weltbild A” im jeweiligen Ort gut schmückt, und eventuell für mehrere hunderttausend Euro verkauft bzw. gekauft wird, so dass es ökonomisch zur Kunstindustrie im “Weltbild A” beiträgt. Aber gerade dieses Kunstgeschäft ist ein Teil des “Weltbildes A”, da das Kunstbild dort nicht mehr als ein Kunstwerk, sondern als eine kommerzielle Ware, oder höchstens als Kulturgut behandelt wird. Indem es an dem Verkaufswert gemessen und im Hinblick auf den Effekt auf das betrachtende Publikum, nicht aber an der schöpferisch künstlerischen Bildkraft selbst gemessen wird, ist es schon als Ware nivelliert.

Wie wäre aber der umgekehrte Fall, dass ein Kunstbild nicht als eine Ware im Kunstbetrieb oder in der Kunstindustrie, sondern eben *als ein Kunstwerk* erscheint? Heidegger selber, der in seinem Gedanken über das Weltbild nur das “Weltbild A” betrachtet, legt bereits 1935, in der ersten Fassung seiner Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerkes* eine andere Bedeutung des Weltbildes vor, indem er das “Werk” im Unterschied zum “Ding” und “Zeug” betrachtet. Ein Satz aus dieser Abhandlung ist zu zitieren:

Das Bild, das die Bauernschuhe zeigt, das Gedicht, das den römischen Brunnen sagt, bekunden nicht nur, was dieses vereinzelte Seiende als dieses sei, falls sie je bekunden, sondern sie lassen Unverborgenheit als solche im Bezug auf das Seiende im Ganzen geschehen. (Heidegger 1935: 43)

Die hier genannten “Bauernschuhe” werden in einem Bild von van Gogh gemalt, und das hier angegebene Gedicht über den römischen Brunnen ist das Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer aus dem Jahr 1882. Sie lassen, so meint Heidegger, die “Unverborgenheit als solche im Bezug auf das Seiende im Ganzen”, d.h. auf die “Welt”, geschehen, so dass sie anhand der dargestellten Dinge die Welt, in der sie sich befinden, darstellen bzw. erschließen. Sie sind die “Weltbilder B”, d.h. keine bloß einzelne Kulturgüter mehr, sondern Orte der Erschlossenheit der in ihnen dargestellten Welt.

Das Wort “Erschließung” kann auch mit dem Wort “Repräsentation” im Sinne des Gegenwärtig-sein-Lassens verstanden werden, wie Gadamer in *Wahrheit und Methode* im Zusammenhang mit dem Begriff des “Bildes” erläutert. Er sagt, dass das platonische Begriffsverhältnis von Abbild und Urbild die Seinsvalenz dessen, was man ein Bild nennt, nicht erschöpft. “Das Bild hat dann eine Eigenständigkeit, die sich auch auf das Urbild auswirkt. Denn strenggenommen ist es so, daß erst durch das Bild das Urbild eigentlich zu Ur-Bilde wird, d.h. erst vom Bilde her wird das Dargestellte eigentlich bildhaft” (Gadamer 1960: 134).

Um das von Heidegger und Gadamer Gemeinte in unserer Weise zu überprüfen und weiter zu entfalten, sind zwei Gemäldebilder heranzuziehen. Das eine ist ein Holzschnittbild von Hiroshige (Abb. 1) und das andere van Goghs Nachzeichnung desselben (Abb. 2). Man sieht, dass das Hiroshiges Bild ein Stück der japanischen Lebenswelt und Umwelt darstellt, und diese japanische Welt von van Gogh mit

den Augen eines impressionistischen Malers nachgezeichnet wird<sup>3</sup>. In Hiroshiges *Repräsentation* der Schauer auf der Großbrücke Atake wird dieser Schauer zum “Urbild”, und bei van Gogh wird das Werk Hiroshiges, das er *nachzeichnet*, zum zweiten Urbild. Das Bild Hiroshiges ist ein “Weltbild B” sowohl in dem Sinne, dass dort ein Stück der Lebenswelt und Landschaft in der späten Edo-Zeit dargestellt wird, wie auch in dem Sinne, dass hier nicht nur ein Stück der Lebenswelt und Landschaft, sondern auch die Seinsweise der Welt der Edo-Zeit überhaupt erschlossen, d.h. repräsentiert wird. Diese Welt ist für die Menschen im modernen Japan eine vergangene und somit eine für die heutigen Japaner fremde Welt. Sie muss noch fremder erschienen sein in den Augen van Goghs, des europäischen Zeitgenossen Hiroshiges. Van Gogh zeichnet das Bild Hiroshiges mit großer Neugier nach, wobei er das Bild auf seinem Kanevas in einen Rahmen setzte, auf dem er wiederum die ihm fremden Schriftenzeichen zeichnete, ohne ihre Bedeutung zu kennen. Seine Neugier für die fremde Welt Japan wurde durch diesen Rahmen gedoppelt ausgedrückt.

Um hier eine kunsthistorische Bemerkung zu machen, wurde van Gogh auf den von Hiroshige dargestellten “Nachmittagsschauer” (*yūdachi*) aufmerksam, da in der europäischen Malerei der “Regen” kaum thematisiert wird. Seine späteren Werke *Der Regen in Auvert* oder *Der Regen* belegen dies. Aber gerade durch diese Darstellungen des “Regens” fällt auf, dass das, was van Gogh gesehen hat, nicht der “Nachmittagsschauer” in Japan (*yūdachi*), sondern der “Regen im Allgemeinen” war. Das Wortgefühl von *yūdachi* kann nicht direkt in eine europäische Sprache übersetzt werden. Denn es kann zwar auch in Europa am Nachmittag regnen, aber nicht in der Weise des Schauers *yūdachi*, der am schwülen Sommernachmittag plötzlich kommt, ohne lange zu dauern oder besonders stark zu sein. Die von der Hitze geschwächten Pflanzen werden durch diesen Schauer wieder frisch, und die vom Schauer betroffenen Menschen beeilen sich zwar, um entweder eine Zuflucht unter den Bäumen zu finden oder schneller zu Hause anzukommen, aber sie selbst begrüßen im Grunde diesen Schauer, weil durch ihn die Luft etwas abgekühlt und die unerträgliche Schwüle zeitweise ausgetrieben wird. Das ästhetische Gefühl für

---

<sup>3</sup> Zur wechselseitigen Wirkung aufeinander zwischen der Holzschnittmalerei und dem Impressionismus vgl. Kimiko Niizeki, *Der wechselseitige Einfluss zwischen den Ukiyoe-Bildern und der europäischen Malerei* (jap., Resümee des Vortrags auf der Tagung der Holzschnittmalerei am 28.09.2013).

dieses angenehm kühle Phänomen wird im Bild Hiroshiges mit den künstlerisch fein bemalten, schmalen Linien und den beeilenden Menschen sorgsam dargestellt. Durch die Nachzeichnung van Goghs wurde diese Natur- und Lebenswelt Japans im Sommer nicht nachgezeichnet. Man sieht, dass sein größeres und gründlicheres Interesse auf den kühnen und eindrucksvollen Raumausdruck mit dem hell-dunklen Licht gerichtet ist, wie es in der europäischen Malerei bis damals selten war.

Aber ist das wichtig? Würde man nicht erneut sagen, dass sowohl das "Weltbild B" Hiroshiges als auch das "Weltbild B" van Goghs mit dem "Weltbild A" nichts zu tun haben? Denn, so würde man fortsetzen: Das "Weltbild A" sei das Bild als die Welt selbst, das Seiende im Ganzen, das technisch-wissenschaftlich gebildet wird und in der Geschichtsepoke der Neuzeit als die bildende und bindende Macht entstand. Dagegen seien die Bilder Hiroshiges und van Goghs zwar als Repräsentation des Seienden im Ganzen zu betrachten, wenn man will, aber nicht als Repräsentation des "Weltbildes A". Sie seien Kunstbilder, die zwar gut sind, aber mit dem materiellen Aufbau der technologisch betriebenen Vorstellung und Herstellung der modernen Welt nichts zu tun haben. Sie seien sehenswürdig, aber angesichts der Macht des "Weltbildes A" einfach kraftlos.

Dieses "Weltbild A" wirft aber seinerseits offensichtlich große Fragezeichen auf. Wir wissen, dass es in der ihm entsprechenden Welt viele ernste Probleme wie die Gefährdung der Umwelt, den Spalt zwischen den reichen und armen Ländern, die Undurchsichtigkeit der ethischen Kriterien angesichts der bis vor einem halbem Jahrhundert unvorstellbaren Fortschritte in der Medizin, die Verbreitung der Kernwaffen, die möglicherweise in die Hände von Terroristen und von verrückten politischen Führern gelangen können, die Ausschöpfung der Energiequellen, die Ausrottung der "Biodiversität", usw. Ob dieses "Weltbild A" am Ende nichts anderes als die extreme Gewalt und Macht bleibe, oder die Kraft des Bildes in sich birgt, das auf die Möglichkeit des offenen Freiraums für die mannigfaltigen "Weltbilder" hinweist, ist die Frage, die weiter bedacht werden soll. Dazu ist erneut das "Weltbild B" in dessen Erschließungskraft zu befragen.

### 3. Das "Weltbild C"

Kommen wir nochmals zu den Bildern Hiroshiges (Abb. 1) und van Goghs (Abb. 2) zurück. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass der *yûdachi* bei Hiroshige durch die Nachzeichnung van Goghs in den "Regen" im Allgemeinen, wenn auch in einer künstlerisch originären Weise, verwandelt worden ist. Aber auch das Bild Hiroshiges ist eine Nachzeichnung der Landschaft auf der Großbrücke *Atake*. Die Landschaft am Fluss Sumida kommt als das reale "Urbild" durch das "Kunstbild B" des Gemäldes Hiroshiges zum Ausdruck. Das heißt, dass sowohl das Bild Hiroshiges wie auch das Bild van Goghs jeweils *virtuelle Bilder* sind.

Das Wort *virtus* bedeutet im Lateinischen ursprünglich die Vorzüglichkeit, die im Griechischen *aretê* heißt. *Virtus* in der Verhaltensweise des Menschen heißt auf Englisch *virtue*, auf Deutsch "Tugend". Die "virtuelle Realität" bedeutet zwar nach der gewöhnlichen Auffassung das durch die technischen Apparate hervorgebrachte unreale Bild, das in Wirklichkeit nicht existiert. Aber die virtuelle Wirklichkeit kann auch die höhere Realität im Sinne des "Vorbildes" bedeuten, auf das hin die vorhandene, reale Wirklichkeit sich orientieren und erheben soll. Die virtuelle Realität in diesem Sinne wurde zuerst während des Zweiten Weltkriegs von der amerikanischen Luftwache erfunden und entwickelt, um die Piloten mithilfe von Simulationscockpit im virtuellen Flugraum zu trainieren. Ein virtuelles Bild in Form eines Kunstwerkes kann ein Weltbild zeigen, indem es eine "höhere" Welt repräsentiert.

Hiroshige stellt ein "virtuelles" Bild der sonst jedem Bewohner vertrauten, alltäglichen Natur- und Lebenswelt in der Edo-Zeit, in der er lebte, dar. Van Gogh zeichnet das Bild Hiroshiges nach, das in seinen Augen als gänzlich "virtuell", d.h. wunderbar und hyper-real schien, wobei durch seine Nachzeichnung seine eigene impressionistische Malerei in einer vorzüglichen, und in diesem Sinne virtuellen Weise in den Vordergrund tritt. Aber, so würde man nachhakend fragen, was ändert das Gesagte daran, dass die zwei "Weltbilder B", nur den retrospektiven Blick auf die vormoderne Zeit geben, bei Hiroshige auf die menschlich-friedliche Edo-Zeit, und bei van Gogh auf die heute beinahe verschwundene Neugierde auf diese Fremdwelt sowie auf die klassisch-impressionistische Maltechnik. Sie täuschen uns, so würde man weiter sagen, für einen Augenblick über unsere reale Wirklichkeit des Weltbildes hinweg.

Ein Kunstbild als ein virtuelles “Weltbild B” kann in der Tat auch ein illusionär-unreales Täuschungsbild sein. Aber gerade darin liegt auch das Potenzial der Virtualität des Kunstwerkes überhaupt. Im Hinblick auf diesen doppeldeutigen Virtualitätscharakter gibt es keinen wesentlichen Unterschied zwischen der klassischen und der modernen Kunst. Aber darin liegt unser weiterer Ansatzpunkt: Einst hat Gadamer die Kontinuität der beiden Kunstwelten, sei es die der klassischen, sei es die der modernen Kunst, in drei Grundcharakteren herauszustellen versucht: Spiel, Symbol, Fest (Gadamer 1977). Diese Ansicht Gadamers ist berechtigt. Dabei können die von ihm angegebenen drei Phänomene auf die “Virtualität” zurückgeführt werden. Ein Zeichen des Wesentlichen der Kunst, sei es die klassische, sei es die moderne, ist im Virtualitätscharakter des Kunstbildes zu sehen. Dann wäre es ein Kurzschluss, wenn in den “Weltbildern B” bei Hiroshige und van Gogh nur ein “retrospektiver” Blick geworfen wird. Ein “prospektiver” Blick muss daraus auch gewonnen werden können.

Hierzu sei nochmals eine kunsthistorische Bemerkung einzuschließen. Der drastische Wandel der Kunst in der Zeit des Weltbildes hat mehr oder weniger mit der Entwicklung des Virtualitätscharakters zu tun. Dazu trägt auch der Wandel der Ausdrucksmittel der Bildkunst bei. Diese sind bald technisch erfundene Stoffe und Apparate, bald alltägliche Gebrauchsdinge. Was das letztere betrifft, so ist es der französisch-amerikanische Bahnbrecher als “Objekt”-Künstler, Marcel Duchamp, der mit der Ausstellung des alltäglichen Gebrauchsding “Pissoir” den Begriff der Kunst von Grund auf in Frage gestellt hat. Er blieb dabei kein Einzelgänger, sondern wurde zu einem Pionier der danach folgenden expressionistischen Kunstrichtungen wie der Konzeptkunst, des Dadaismus und des Surrealismus. Im Laufe der Zeit nach ihm ist der Wandel der Ausdrucksmittel noch weiter gegangen. Der digitale Fotoapparat ermöglicht es jedem Benutzer, leicht ein “Foto-Künstler” zu werden. Das in Japan erfundene “Karaoke” bietet jedem Menschen die Möglichkeit, sich privat als Sänger/Sängerin auszubilden, so dass es heute keine große Überraschung mehr ist, wenn ein/eine völlig unbekannter/unbekannte Sänger/Sängerin einen Wettbewerb gewinnt und so über Nacht zum Star wird. Die Medienindustrie schafft immer wieder neue Ausdrucksmittel, kraft derer die Grenze zwischen der bewusst hergestellten Kunst und der kommerziellen Werbung immer vager wird. Das immer weiter zu beobachtende Verschwinden der Grenze zwischen der Kunstwelt und der Alltagswelt ist heute beispielsweise an den Graffiti-Bildern, oder an der Beleuch-

tung der Gebäude, der Skulpturen, der Monamente usw. zu sehen. Schon lange wurde in der Ästhetik und Kunsthistorie gefragt, worin der prinzipielle Unterschied zwischen den von den Foto-Künstlern gemachten Bildern in der Ausstellung und den von einem Amateur zur Erinnerung an seiner Familie aufgenommenen Bildern liegt.

Das Verschwinden der Grenze zwischen der Kunstwelt und der Alltagswelt ist in unserem Problemzusammenhang, in dem es um die Kraft des "Weltbildes B" und die Gewalt des "Weltbildes A" geht, bedeutsam. Denn hier könnte ein Kampfplatz entstehen, in dem darum gekämpft wird, ob das "Weltbild" als das Singulare-tantum alle möglichen "Weltbilder" in Form der Kulturwelten nivelliert und vereinheitlicht, oder umgekehrt diese als die mit einem Virtualitätscharakter geprägte, kreative Freiräume das "Weltbild" von innen her freimachen. Da dieser Kampfplatz selber eine "Welt" ist, bei der es um deren Bildcharakter geht, ist er als das "Weltbild C" zu bezeichnen.

Das "Weltbild A" ist die von Heidegger gemeinte Technikwelt in der Neuzeit. Das "Weltbild B" ist die in einem Kunstwerk dargestellte Natur- und Kulturwelt. Das dritte Weltbild, das "Weltbild C", ist das, in dem das "Weltbild A" und das "Weltbild B", die Technik und die Kunst, in ihrer unausweichlichen Wechselwirkung aufeinander bzw. in ihrem Kampf miteinander stehen. Die Kunst in der Gegenwart muss sich mehr oder weniger auf diesem Kampfplatz befinden, solange sie ihre *raison d'être* im "Weltbild A" sichern will.

#### *4. Fernnähe und Höhentiefe des "Weltbildes C"*

Wo und in welcher Weise wird sich aber konkret das "Weltbild C" zeigen? Dies ist eine "phänomenologische" Frage, da das "Weltbild C" zunächst und zumeist physisch nirgendwo zu sehen ist, somit erst sichtbar gemacht werden muss. Vorläufig ist eines festzustellen: Das "Weltbild C" muss dort geschehen und ins Spiel gekommen sein, wo ein Kunstwerk ein "Weltbild B" darstellt, und um seinen eigenen Freiraum im "Weltbild A" kämpft. Das "Weltbild C" muss *am* Kunstwerk sein.

Dieses "am" im Ausdruck "am Kunstwerk sein" ist allerdings zu unbestimmt. Wenn die Frage nach dem Wo und Wie des "Weltbildes C" phänomenologisch erläutert werden soll, so muss dieses "am" et-

was strukturell gegliedert werden. Diese Aufgabe verbindet sich mit der Frage, wie ein Kunstwerk als ein Bild vor uns erscheinen kann.

Als Hilfsmittel zu dieser Frage ist die Ansicht von Erwin Panofsky heranzuziehen, der auf drei Sinnschichten eines Bildes hinweist. Die erste ist *primary or natural subject matter*, die sachlichen und ausdrücklichen Figuren, die jeder Beobachter ohne Kenntnis des Hintergrundes der Darstellung feststellen und bemerken kann. Wenn z.B. Engel im Himmel dargestellt werden, sieht jeder Beobachter, was das Subjekt des Bildes ist. Die zweite Sinnschicht, *secondary or conventional subject matter*, ist die ikonographische Bedeutung. Bei der Beobachtung des Bildes wird aufgefordert, zu sehen, welche Engel in welcher Bibelszene mit welchen ikonographischen Bedeutungen dargestellt werden. Die Motive und deren Kombination, die Historie und die Allegorie, gehören zu diesen Bedeutungen. Die dritte Sinnschicht, *intrinsic meaning or content*, ist das Gebiet der "Ikonologie", die Panofsky die Ikonographie im tieferen Sinne nennt (Panofsky 1939). Panofsky setzt übrigens diese dritte Sinnschicht mit dem von Ernst Cassirer erörterten "symbolischen Wert" gleich. Aber für uns scheint es fruchtbarer zu sein, wenn seine Sicht in der phänomenologischen Richtung weiter entwickelt wird, wie im Folgenden ansatzweise versucht wird. Ihm zufolge erscheint ein Bild in den genannten drei Sinnschichten.

Wenn das "Weltbild C" "an" einem Kunstwerk erblickt, und dieses "an" als der Hinweis auf die Seinsweise des genannten Kunstwerkes phänomenologisch gegliedert werden soll, so ist der Blick auf die *intrinsic meaning*, wie Panofsky sagt, offensichtlich zu begrenzt. Denn es handelt sich jetzt um die "Welt", in der das Kunstwerk sich befindet, und diese "Welt" ist nicht bloß *intrinsic* (immanent) im Kunstwerk. Vielmehr sollte man sagen, dass ein Kunstwerk eine Welt *ist*. Es geht im "Weltbild C" um dieses Bild-*sein*.

Um dieses Bild-*sein* zu gliedern, kommen wir zu den Bildern Hiroshiges und van Goghs zurück. Diese Bilder stellen die zeitlich von uns, den in der modernen Welt lebenden Menschen, entfernte, vormoderne Welt dar. Zwischen dieser Vergangenheit und unserer Gegenwart liegt ein großer Zeit-Raum der Entfernung. Wir spüren aber zugleich auch die Nähe zu dieser vergangenen Lebenswelt. Die Freude und die Mühseligkeit, die Geduld, der Ärger, die Hoffnung usw. der dargestellten Menschen sind im Grunde dieselbe, die wir, als die Heutigen, haben. Diese "Ferne" und die "Nähe" sind keine physikalischen Kategorien, auch nicht Seinskategorien oder Erkenntniskatego-

rien, und auch nicht Existenzialien, sondern *mundane Weltkategorien* (vgl. Stenger 2006: 652). Wir könnten sie in ein Wort zusammenstellen: Die “Fernnähe”. Das vorhin in Frage gestellte “an” im Ausdruck “am Kunstwerk sein” strukturiert sich zunächst mit dieser “Fernnähe”.

Dass ein Bild solche Fernnähe darstellt, zeugt an sich schon von der hohen Qualität des Bildes. Diese “Höhe” wird wesentlich verbunden mit der “Tiefe”, die unter der Oberfläche des Gemäldes aufklafft, und auf die Tiefenschicht der dargestellten Lebenswelt hinweist. Die Lebenswelt überhaupt hat immer eine gewisse Höhe und Tiefe der Geistigkeit. Wir könnten sie terminologisch in einem Wort zusammenfassen: Die “Höhentiefe”. Die von Panofsky gemeinte Sinnschicht *intrinsic meaning or content* ist der Bereich, in dem es um diese Höhentiefe geht. Wir sehen diese Höhentiefe “an” einem Kunstwerk, und umgekehrt lässt sich dieses “an” in verschiedenen Arten der Höhentiefe sehen.

Betrachten wir die Bilder Hiroshiges und van Goghs in dieser Fernnähe und Höhentiefe nochmals. Im Bild Hiroshiges, oben auf dem Ufer, sieht man einen Wald, in dem auch die Häuser stehen. Der Bezirk heißt *Atake*. Der Tempelturm rechts oben wäre die fünfstöckige Pagode im *Kan-ei* Tempel in *Ueno*, der heute noch rege besucht wird. Der Bezirk, in den die Brücke hineinreicht ist, wird *Fukagawa* genannt, und das Viertel auf dem diesseitigen Ufer war als Vergnügungsgebiet bekannt, in dem viele Geisha-Häuser standen. Die Frauen, die auf der Brücke laufen, sind bestimmt keine Geisha-Damen, sie haben aber mit dieser Umgebung wohl doch zu tun, da sie beide ein gewissermaßen ordentliche Kleider tragen. Sie laufen jedenfalls in Richtung des Vergnügungsviertels. Ein damals entstandenes Gedicht in *haiku*-ähnlichem, humoristischen Stil, d.h. *Senryū*, lautet: *Fukagawa no sumi ni wa nimon soete yari* (“Dem Liebesbrief aus *Fukagawa* sind zwei Pfennig beigelegt”). Wer seinen Liebesbrief an eine Geisha-Dame überliefert haben wollte, gab dem/der Transporteur/in zwei Pfennig als Taschengeld. Die Frau rechts trägt eine Tasche, in der ein Liebesbrief versteckt sein mag. Es gibt allerdings keinen Beleg dafür, dass dieses Gedicht von Hiroshige berücksichtigt wird. Dass die dargestellten zwei Frauen den Brief eines Kunden an ihre Herrin transportieren, ist deshalb reine Fantasie. Aber diese Szene hätte sich in der dargestellten Lebenswelt durchaus abspielen können. Übrigens entsprachen zwei Pfennig genau der Gebühr, den Fluss mit der Fähre zu überqueren. Jedoch hören wir mit unserer Fantasie hier auf, und

wenden den Blick auf einen anderen Aspekt der Lebenswelt. Das Floß ist leer. Da auf der anderen Uferseite die Schiff-Speicher der Regierung standen, mag dieses Floß als ein Frachtboot in irgendeinem Zusammenhang mit diesen Speichern stehen.

Betrachten wir auch die Menschenfiguren auf der Brücke weiter. Ihnen folgt ein Mann, der einen Stock oder einen Dolch mit sich trägt. Er trägt auch einen Hut-Regenschirm, da er auch offensichtlich wusste, dass ein Schauer kommt. Es könnte sein, dass er auch Diener des selben Geisha-Hauses ist, der die zwei Frauen vorne zum Schutz begleitet. Er scheut sich nicht davor, dass durch das Hochziehen seines Kleides seine weiße Unterhose entblößt wird.

Die drei Männer unter dem billigen Regenschirm aus Papier bilden offensichtlich eine andere Gruppe. Sie tragen nur schäbige Oberkleider, und ihre Beine sind ganz entblößt, was damals bei den armen Menschen üblich war. Der Mann rechts rennt zwar in Sandalen, aber sowohl der Mann in der Mitte als auch der links rennen barfuss. Sie sind sicherlich weder Bauern, noch Geschäftsleute, sondern Menschen, die am Tag auf der Straße entweder spielen, oder nach einer Arbeit suchen, und unter Umständen die Fußgänger bedrohen. Der Begleiter der Frauen scheint das zu ahnen. Er scheint mit seiner Haltung der Arme seine Stärke zu demonstrieren, obwohl die drei Männer schon vorbei gerannt sind. Ganz rechts rennt ein Mann allein, indem er statt einem Regenschirm einen einfachen Strohteppich auf dem Kopf trägt. Er könnte ein Bettler sein, der den ganzen Tag vor dem Geisha-Haus auf diesem Strohteppich sitzt, um bei den hinein- und hinausgehenden Gästen des Geisha-Hauses zu betteln, und nun seinen Platz wegen des Schauers verlassen musste.

Man sieht in Hiroshiges "Weltbild B" das Phänomen *yûdachi* als Hauptthema. Dieses Naturphänomen kommt in einem modernen Gebäude des "Weltbildes A" nicht mehr als lebensweltliches Phänomen vor, da ein solches Gebäude mit perfekter Kontrolle der Klimaanlage versehen ist, und eine bestimmte Temperatur sowie eine bestimmte Feuchtigkeit durch alle Jahreszeiten hindurch technisch beibehalten werden. Die Leute, die darin arbeiten, können, und müssen sogar, unabhängig von Wetter und Jahreszeitveränderungen unter "idealen Arbeitsbedingungen" arbeiten. In derartigen Gebäuden verschwindet die "Natur".

Betrachten wir das Bild van Goghs erneut. Die Ferne und die Nähe liegen hier zunächst zwischen der Nachzeichnung und dem originalen Bild. Indem van Gogh das Bild Hiroshiges nachzeichnet, fällt, wie ge-

sagt, das Hauptthema Hiroshiges, *yûdachi*, aus. Der Schauer, den van Gogh nachzeichnet, ist nicht der *yûdachi*, der die Schwüle an einem Sommernachmittag in Japan austreibt und die Pflanzen erfrischt, sondern der Schauer, der die Menschen überrascht und rennen lässt, somit derselbe Schauer, der auch in Paris oder Arles zu erleben wäre. Zwischen den zwei Weisen des Schauers liegt eine Ferne der zwei Naturwelten. Aber diese Ferne ist die Kehrseite der wesentlichen Nähe, die zwischen der Holzschnittmalerei und der impressionistischen Malerei existiert. Dass die vertretenden Maler des Impressionismus wie Édouard Manet, Claude Monet, usw. die Werke der japanischen Holzschnittmalerei mit großem Eifer nachgezeichnet haben, ist bekannt. Wenn man mit diesen kunsthistorischen Kenntnissen die Nachzeichnung van Goghs betrachtet, so überlappen sich die tiefen Innenschichten des Impressionismus in Europa und der Holzschnittmalerei in Japan. Durch diese Überlappung taucht der Virtualitätscharakter des Kunstbildes wieder auf, der weiter oben besprochen wurde. Die Virtualität im Sinne der *aretê* zeigt sich auch an der künstlerischen Qualitätshöhe, durch die auch die *Tiefenschicht* der dargestellten Weltbilder zum Ausdruck kommt. Die Höhe und die Tiefe als Ausdrücke für den Zeit-Raum des Kunstbildes bilden eine neue Weltkategorie, die "Höhentiefe".

Im van Goghs "Weltbild B" sieht man weiterhin, dass er als ein französischer Maler über die Natur- und Kunstwelt der ihm fremden japanischen Kulturwelt erstaunt und, von dieser begeistert, eine neue Schaffenskraft hervorbringt. Dieses Erstaunen über eine und die Begeisterung von einer Fremdwelt verschwindet im modernen Zeitalter, in dem alles blitzschnell durch die modernen Kommunikationsmittel global vermittelt und bekannt gemacht wird, und die "Begegnung" einer Eigenwelt mit einer Fremdwelt anscheinend immer seltener geworden ist.

Hiroshiges "Weltbild B" sowohl wie auch jenes van Goghs tauchen hier als künstlerisch dargestellte "Weltbilder B" auf, die in Fernnähe und Höhentiefe zum "Weltbild A" stehen. Die Kraft dieser Weltbilder scheint heute einzuschrumpfen und eventuell zu verschwinden. Aber gerade dadurch sieht man an diesen "Weltbildern B" deutlich, was im "Weltbild A" verloren gehen kann und muss, und zwar bald mit Recht, bald mit Schmerzen. Der berechtigte Gewinn und der gefährdende Verlust wären wohl nicht einfach voneinander trennbar. Wenn trotzdem eine Gefahr als Gefahr bemerkt wird, so wird eine Gegenbewegung geschehen. Jede freie künstlerische Tätigkeit lässt sich heute als

bewusst oder unbewusst betriebene Gegenbewegung gegen die vereinheitlichend-nivellierende Gewalt des "Weltbildes A" verstehen. Der Kampfplatz dieser Gegenbewegung ist das "Weltbild C", das "an" jedem Kunstwerk von heute mehr oder weniger geschehen muss, so lange dieses den Raum der Freiheit zu erschaffen strebt. Der genannte Kampfplatz ist in der und als die "Fernnähe" und "Höhentiefe" des Kunstwerkes gegenwärtig.

#### Literaturverzeichnis

Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1960.

Gadamer, H.-G., *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, Reclam, 1977.

Heidegger, M., *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935), in *Holzwege*, Gesamtausgabe Bd. 5, Frankfurt am Main, Klostermann, 1977, pp. 1-74.

Heidegger, M., *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in *Holzwege*, Gesamtausgabe Bd. 5, Frankfurt am Main, Klostermann, 1977, SS. 75-113.

Kierkegaard, S., *Vorbericht des Übersetzers über Thomasine Gyllenembourg: "Zwei Zeitalter"* (1845), Übersetzt von E. Hirsch, in *Gesammelte Werke*, 17. Abteilung, Düsseldorf-Köln, Diederichs, 1954.

Panofsky, E., *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance* (1939), Oxford, Oxford University Press, 1962.

Stenger, G., *Philosophie der Interkulturalität. Erfahrung und Welten. Eine phänomenologische Studie*, Freiburg-München, Alber, 2006.