

Ideengeschichte der Bildwissenschaft

**Siebzehn Porträts
Herausgegeben von
Jörg Probst und
Jost Philipp Klenner
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1937

Blumenberg, Justi, Wind, Gundolf, Wölfflin, Foucault, Kantorowicz, Schmitt, Malraux, Bourdieu, Sedlmayr, Gombrich, Barthes, Deleuze, Focillon, Feyerabend, Warburg: In siebzehn Porträts werden maßgebliche bildwissenschaftliche Theorien und bislang unbekannte Bildpraktiken bedeutender Forscher und Intellektueller des 20. Jahrhunderts vorgestellt. Im Zentrum jedes Porträts stehen das Verhältnis von Sehen und Denken, von Bildgebrauch und Theoriebildung sowie die methodischen Reaktionen auf die Reize und Gefahren des Visuellen. Bilder, so der gemeinsame Fokus aller Darstellungen, sind nicht primär ästhetische Objekte. Sie sind vielmehr in ihren eigenen Energien zu begreifen, die eine Theoriebildung namens Bildwissenschaft anregen. In die Ideengeschichte dieser Wissenschaft im 20. Jahrhundert bietet die Auswahl einen spannungsreichen Einblick.

Jörg Probst ist Kunsthistoriker und Kurator, derzeit Promotion über Zeichnung im 19. Jahrhundert, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg.

Jost Philipp Klenner lebt und arbeitet als Historiker in Berlin, derzeit Promotion zur Politischen Bildwissenschaft, Redaktionsmitglied der Zeitschrift für Ideengeschichte.

Ideengeschichte der Bildwissenschaft

Siebzehn Porträts

Herausgegeben
von Jörg Probst
und
Jost Philipp Klenner

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1937

Erste Auflage 2009

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29537-3

1 2 3 4 5 6 – 14 13 12 11 10 09

Inhalt

7 Vorwort

Sammeln

- 10 Porträtsammlung und Bilderverbot.
Hans Blumenberg (1920-1996)
Felix Heidenreich
- 33 Die doppelte Epistemologie des Historismus.
Carl Justi (1832-1912)
Johannes Rößler

Streuen

- 53 Begriffliches Denken – verkörpertes Sehen.
Edgar Wind (1900-1971)
Pablo Schneider
- 75 Vorbilder und Nachbilder.
Friedrich Gundolf (1880-1931)
Michael Thimann

Projizieren

- 97 Im Bilde.
Heinrich Wölfflin (1864-1945)
Gabriele Wimböck
- 117 Bilderpolitik.
Michel Foucault (1926-1984)
Ulrich Johannes Schneider

Argumentieren

- 137 Souveränes Kleingeld.
Ernst Kantorowicz (1895-1963)
Jost Philipp Klenner
- 161 Der katholische Beobachter.
Carl Schmitt (1888-1985)
Wolfgang Pircher

Fotografieren

- 179 Fotos für alle.
André Malraux (1901-1976)
Claudia Bahmer
- 197 Diagramm und Fotografie als Praxis des Visuellen.
Pierre Bourdieu (1930-2002)
Holger Brohm

Analysieren

- 219 Das Numinose.
Hans Sedlmayr (1896-1984)
Jörg Probst
- 243 Wivenhoe Park.
Ernst H. Gombrich (1909-2001)
Klaus Lepsky

Beschreiben

- 266 Möglichkeiten der Konfiguration.
Roland Barthes (1915-1980)
Tom Holert

Zeichnen

- 291 Kritzeln als abstrakter Expressionismus.
Gilles Deleuze (1925-1995)
Christian Driesen
- 314 Genetisches Zeichnen.
Henri Focillon (1881-1943)
Jörg Probst

Fernsehen

- 338 TV.
Paul Feyerabend (1924-1994)
Michael Glasmeier
- 360 Magie der Technik.
Aby M. Warburg (1866-1929)
Thomas Hensel
- 383 Hinweise zu den Autorinnen und Autoren

Vorwort

»Es ist genug. Ein für alle Mal: Das ABC der Modewörter, die wir nicht mehr hören wollen.« Mit diesen Worten paraphrasierte in diesem Jahr die deutsche Tagespresse in einer Jubiläumspublikation den flammenden Sprachstil des *Futuristischen Manifestes*, dessen Veröffentlichung sich 2009 zum hundertsten Mal jährt. Von dem Furor gegen die Modewörter könnte auch die Bildwissenschaft betroffen sein, deren Paradigma nach gut zehn Jahren ins Wanken zu geraten scheint. Indiz dafür sind die zahlreichen Überblicksdarstellungen und Zusammenfassungen, die in den letzten Jahren veröffentlicht wurden. In einem aktuellen Sammelband zur Geschichte der Kunstgeschichte wurde Bildwissenschaft in Anführungszeichen gesetzt. Als passende Reaktion dazu häufen sich andererseits die Versuche, der Bildwissenschaft eine allgemeine begriffliche Grundlage zu geben. Das eine wie das andere kann als Schlussstrich angesehen werden.

Für die Bildwissenschaft scheint die Zeit der Rückschau angebrochen zu sein. Wie fast alle Neuerungen der historischen Fächer ein Kind des späten 19. Jahrhunderts, ist sie in den 1990er Jahren in einer einzigartigen Wendung und verschiedensten Kostümierungen auch in den nichthistorischen und zuweilen sogar antihistorisch gesinnten Fächern zum Paradigma aufgestiegen. Nachdem sich die heftigen Methodenstürme um Bildbegriff und Bildwissenschaft, um ICONIC TURN und VISUAL STUDIES zunehmend gelegt haben, ist im niedergehenden Staub bereits unter der Hand der Kampf um die Selbsthistorisierung ausgebrochen. Unversöhnlicher denn je haben sich die Positionen radikalisiert.

Eine Zeitlang hatte die Frage nach dem Bild das Disziplinen übergreifende Nachdenken über dessen mediale, politische, anthropologische und historische Wirksamkeit zu integrieren vermocht. An die Stelle eines modernistischen Pathos der Distanz setzten Bildwissenschaftler verschiedenster Couleur die strenge Schule unvoreingenommenen Sehens, spielerische Kombinatorik und einen äußerst dehnbaren Möglichkeitssinn. Die »Rahmenerweiterung« der Bildwissenschaft, die jegliche Formen des Bildes einschließt, machte die Lösung vom Zwang der Disziplinen und Methoden beinahe zur Bedingung ihres Erfolges. In diesem Sinne ist der methodische Mangel zuweilen als ungeheure Bereicherung empfunden worden. Allmählich aber hat die

integrative Macht dieser wissenschaftsgeschichtlich einmaligen Möglichkeitssteigerung nachgelassen. Mit dem Einflussverlust des Assoziativen und des Spielerischen sind alte Figuren akademischer Schaukämpfe wieder auf der Bildfläche erschienen.

Der Band *Ideengeschichte der Bildwissenschaft* greift diese Tendenz spielerisch auf. Die Sammlung legt keine Grundlagen einer allgemeinen Bildwissenschaft vor und entscheidet keine wissenschaftsgeschichtlichen Fragen, versteht sich aber dennoch als Perspektive bildwissenschaftlicher Anliegen. Diese Perspektive wird in einer Retrospektive erschlossen. In 17 Porträts werden maßgebliche bildwissenschaftliche Theorien und bislang unbekannte Bildpraktiken bedeutender Forscher und Intellektueller des 20. Jahrhunderts vorgestellt. Im Zentrum jedes Porträts stehen das innere Verhältnis von Sehen und Denken, von Bildgebrauch und Theoriebildung sowie die methodischen Reaktionen auf die Reize und Gefahren des Visuellen.

Bilder, so der gemeinsame Fokus aller hier gesammelten Darstellungen, sind nicht primär ästhetische Objekte, sondern in ihren eigenen Energien zu begreifen. Von Bildern angeregte Theoriebildung ist Bildwissenschaft. Dieses Anliegen will die Sammlung in den Rahmen einer ideengeschichtlichen Untersuchung rücken und damit auch zu stabilisieren versuchen.

Bildforschung ist Arbeit an Begriffen – auch in diesem Sinne ist die Botschaft des vorliegenden Bandes zu verstehen. Die Suche nach Begriffen dessen, was eine Bildwissenschaft sein könnte – so die These –, geht in der Suche nach Begriffen als Bildwissenschaft auf. Begriffe dürfen dabei nicht als Medien der Disziplinierung missverstanden werden. Bildforschung hat zu diesem offenen Verständnis der Begriffsbildung immer wieder Entscheidendes beigetragen. Indem die Porträts der vorliegenden Sammlung Leben und Werk bedeutender Denker des 20. Jahrhunderts aus ihren besonderen Bildpraktiken heraus darzustellen und zwischen Bildpraxis und Theoriebildung eine Dialektik herzustellen versuchen, die ihren Ursprung im Sehen hat, erinnert der Band an diesen »*élan vital*« der Arbeit am Begriff. Aus dieser Sicht ist nicht nur von einer Ideengeschichte DER Bildforschung, sondern auch von Bildforschung ALS Ideengeschichte zu reden. Als Meisterwerk oder als zufällige *Trouvaille*, als Zeichnung oder Fernsehsendung hat das Bild immer wieder Theoriebildung auszulösen vermocht – auf der Suche nach Alternativen zu einem allzu

gesicherten Haushalt der Begrifflichkeiten, aus dem Wunsch nach Universalität oder als Wille zu einem dritten Weg.

Mit der Nahführung von Bildforschung und Theoriebildung verbindet sich umgekehrt der Versuch, in der wiederkehrenden Frage nach dem Bild ideengeschichtliche Unterschiede dieser Bilderfragen festzustellen. Als Begriffsbildung verstanden, ist Bildforschung im Kern von einem aufklärerischen Anliegen der gleichberechtigten und sich gegenseitig belebenden Entwicklung von Sinn und Verstand, Sehen und Denken getragen. Im Gegensatz dazu deutet sich in der Ideengeschichte der Bildwissenschaft zugleich auch ein Begriff des Ikonischen mit tiefliegenden theologischen Wurzeln an. Beide Stränge reichen zurück bis in die Bildwissenschaften der 1990er Jahre und können im vorliegenden Band in ihren Ansätzen zurückverfolgt werden.

»Kopf hoch [...]«, lautete 1909 das Schlusswort des *Futuristischen Manifestes*. Bekanntlich verband der aggressive Text über Geschwindigkeit und Energie mit dieser Aufforderung zur Selbstbesinnung die Vernichtung der Bibliotheken und Museen. Stattdessen vollzog sich der Neubeginn immer wieder in den Archiven, mit dem Zeichenstift in der Hand oder im Kino. »[...] und Augen auf!«, ließe sich der Aufruf hundert Jahre später ergänzen. Der Band *Ideengeschichte der Bildwissenschaft* macht aus dem Schlusswort von 1909 eine Grußformel.

Der Band kann nicht veröffentlicht werden, ohne allen, die am Gelingen dieses Projekts Anteil genommen haben, herzlich zu danken. Den Beiträgern für die Texte, dem Wissenschaftslektorat des Suhrkamp Verlages in Gestalt von Bernd Stiegler und Eva Gilmer für die konstruktive Hilfe auf dem Weg vom Manuskript zum Buch und nicht zuletzt Carolin Schubert für die sorgfältige Redaktion.

Die Herausgeber

Marburg und Sydney im Frühjahr 2009

Porträtsammlung und Bilderverbot Hans Blumenberg (1920-1996)

Felix Heidenreich

In einem unveröffentlichten Text¹ stellte der Philosoph Hans Blumenberg gleich zu Beginn kategorisch fest: »Metaphern vertragen es nicht, illustriert zu werden.«² Damit wird explizit gemacht, was bereits die Abwesenheit von Bildern in seinen großen metaphorologischen Studien belegt, dass er nämlich die Denkbilder als Leitfossilien der Geistesgeschichte entdeckte, zugleich jedoch den Schritt von den Metaphern zu den Bildern selbst verweigerte. Vor diesem Hintergrund überrascht es umso mehr, dass der Nachlass in Marbach Blumenberg zugleich als Sammler zahlloser Porträts von Denkern, Intellektuellen, Philosophen und Schriftstellern zeigt, die er aus Zeitungen und Zeitschriften ausschnitt. Der passionierte Zeitungsleser Blumenberg praktizierte eine Bildtechnik, die man aus guten Gründen esoterisch nennen darf. So findet sich eine Fotografie Lenins neben Franz Kafka, Caspar Nink, Elout Bey, Stalin und einem Porträt aus August Sanders berühmtem Bildband *Menschen des 20. Jahrhunderts*³ (Abb. 1). Neben der losen Sammlung von Ausschnitten hat Blumenberg jedoch eine Auswahl der Bilder auf stabilere Pappdeckel oder zuweilen abgelöste Einbände von Sonderdrucken aufgeklebt: so etwa die spazierengehenden Albert Einstein und Marie Curie (Abb. 2). Besonders eindrücklich aus diesen herausgehobenen Bildtafeln ist die auf blauen Grund geklebte Fotografie Ernst Cassirers (Abb. 3). Sie gibt Anlass zur Spekulation darüber, wie Hans Blumenberg die Bildersammlung genutzt haben mag. Wie einige wenige andere seiner Porträttafeln hinterließ er sie in seiner Bibliothek, eingelegt zwischen Schmutz- und Titelblatt der *Philosophie der symbolischen Formen*. Als aufstellbares Lese- und Meditationsbild gibt es eine Ahnung von der Bildpraxis,

1 Für zahlreiche Hinweise danke ich Jost Philipp Klenner und Jörg Probst. Für die hilfsbereite Betreuung im Deutschen Literaturarchiv Marbach danke ich Dorit Krusche, für inspirierende Gespräche am selben Ort Marcel Lepper.

2 Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), Nachlaß Hans Blumenberg, UNF 3304/05.

3 August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, Köln 2001.

der auch die anderen Fotografien und Porträts der Sammlung dienen konnten. Metaphern vertragen es nicht, illustriert zu werden, aber Philosophen, Künstlern und Intellektuellen lässt sich zumindest lesend in die fotografierten Augen blicken.

Ob und wie diese Bilder auch die Theoriebildung des Philosophen stimulieren sollten, kann gleichwohl nur gemutmaßt werden. Es ist durchaus denkbar, dass die Bilder Blumenberg gerade wegen der subtilen Techniken bildlicher Selbstinszenierung interessierten. Seine Texte zeugen von einer Sensibilität für die rhetorischen Sub- und Paratexte philosophischer Werke. Die Porträts sind zumindest, anders als sein Zettelkasten, nicht als Archiv zu verstehen. Ihnen liegt kein morphologischer oder sujetorientierter Bildindex wie in den »ikonologischen« Bildsammlungen des *Index of Christian Art*, des symbolphilosophisch gedeckten Klassifikationssystem *Iconclass*⁴ oder des Hamburger *Bildindex zur politischen Ikonographie* zugrunde. Ebenso wenig finden sich themenbezogene Sammlungen wie in den eigenwilligen privaten Bildzettelkästen von Künstlern und Kunsthistorikern von William Heckscher bis Gerhard Richter und Frank Nitsche.⁵ Mit dem Zettelkasten hatte sich Blumenberg die Möglichkeit geschaffen, in eine Welt nach dem Ordnungsschwund eine neue, flexible Ordnung einzuschreiben. Die durchgehende Nummerierung der Karteikarten ermöglichte offenbar eine Orientierung in den Welten des Gelesenen, Exzerpierten, Gedachten.⁶ »Das Geheimnis der Kästen und Karten, Blätter und Zettel von Blumenberg«, hat Anselm Haverkamp kürzlich formuliert, »liegt in den Verweisarten, die in immer neuen Ansätzen kaum etablierte Anordnungen über den Haufen

4 Das Verhältnis von Ikonologie und systematischen Klassifikationen ist beschrieben bei Irving Lavin, »Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin«, in: Andreas Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S. 11-22; Martin Warnke, *Bildindex zur politischen Ikonographie*, Hamburg 1996; Pablo Schneider, Martin Warnke, *Bildarchiv zur christlichen Ikonographie*, Hamburg 1996.

5 Charlotte Schoell-Glass, Elizabeth Sears, *Verzetteln als Methode. Der humanistische Ikonologe William S. Heckscher*, Berlin 2008. Zu Richters »Atlas« vgl. Kai-Uwe Hemken, *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977*, Frankfurt am Main 1998.

6 Zum »Zettelkasten« als Ordnungssystem: Markus Krajewski, »Abendländisches Kastensystem. Der Zettelkasten – eine vergessene Kulturtechnik«, in: *August Zweitausendundacht* (Jg. 1), 2008, S. 102-105; Markus Krajewski, *ZettelWirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2002.

werfen, revidieren, variieren«. ⁷ Blumenbergs Porträts blieben selbst aus diesem anarchischen Kosmos ausgeschlossen. Nur als esoterische »Denkbilder« traten die Gelehrtenporträts mit den Texten und Schlagworten aus dem Zettelkasten in Beziehung. Diesen Ausschluss will ich im Folgenden besser zu verstehen versuchen. Wie passen private Bildpraxis und die konsequente philosophische Verweigerung gegenüber den Bildsymbolen zusammen?

Einige unveröffentlichte Manuskripte aus dem Konvolut UNF im Nachlass des Philosophen ⁸ deuten an, dass Blumenbergs geringes Interesse an Bildern zunächst auf einer systematischen Skepsis gegenüber der Illustration beruhte. In einem Text mit dem Titel *Unvermeidliches Bilderverbot* ⁹ berichtet Blumenberg, eine Grafik Tomi Ungerers, die die Nationalallegorien Marianne und Napoleon beim Geschlechtsakt zeige (wobei dessen Ergebnis als »La conception de l'Empire« angekündigt wird), sei in Saarbrücken verboten worden. Ein solcher Illustrationsversuch konnte nur scheitern.

Ähnlich bilderskeptisch endet der Text *Das Bildverbot*, der sich mit Kafkas Bitte an den Verleger beschäftigt, den zum Käfer verwandelten Gregor Samsa nicht in der Illustration darzustellen. ¹⁰ Kafka begründete dies, wie Blumenberg notiert, geradezu apodiktisch: »Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden.« Er wünschte eine Illustration, in der lediglich die beleuchtete Welt der Familie und der dunkle Raum Gregor Samsas wie zwei Welten nebeneinanderstünden. In der von Ottmar Starke erarbeiteten Illustration, die den Vater sich von der nur einen Spalt zu einem dunklen Raum offen stehenden Tür abwendend und vor Entsetzen das Gesicht hinter den Augen verbergend zeigte, sah Hans Blumenberg hingegen die Überdeckung einer

7 Anselm Haverkamp, »Metaphorologie im Zettelkasten. Splitter einer Sprengmetapher von Hans Blumenberg«, in: *Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne* (Katalog), Marbach 2006, S. 249-252, hier: S. 251.

8 »Es handelt sich dabei um neun Schubert mit späten Texten, die, chronologisch gezählt, thematisch ungeordnet, vor allem als Grundlage für essayistische Zeitungsveröffentlichungen der 1980er und 1990er Jahre dienten und zur jeweiligen Ausarbeitung von Blumenberg themenspezifisch zusammengestellt und redigiert wurden.« Alexander Schmitz, Marcel Lepper, »Nachwort«, in: Hans Blumenberg, *Der Mann vom Mond. Über Ernst Jünger*, Frankfurt am Main 2007, S. 153-156, hier: S. 154.

9 DLA, Nachlaß Hans Blumenberg, UNF 3304/05.

10 DLA, Nachlaß Hans Blumenberg, UNF 672.

Konnotation. Kafkas Vorschlag hätte, heißt es in seinen Überlegungen, auf den Seder-Abend angespielt, an dem die Tür zum dunklen Vorraum ein Spalt offen gelassen wird, um dem Messias, falls er denn käme, den Eintritt zu erleichtern. Selbst in der abgeschwächten Form beschränke die Illustration, so Blumenberg weiter, also den Konnotationsraum des von Kafka entworfenen Szenarios. Dass nicht nur die Denkbilder der Mythen in Textform fortführbar bleiben, sondern auch und gerade die Bilder ihre Gegenbilder provozieren, Illustrationen also neue Konnotationen anlegen können und selbst zum Schlüsselement eines Textes werden können,¹¹ scheint er nicht als Gegenargument in Betracht zu ziehen.¹² Stattdessen sammelte er neben Kafkas Insekt unter dem Schlagwort *Bilderverbot für Monstren* Sciencefiction-Rezensionen aus dem *ZEIT-Magazin* zu Ridley Scotts *Blade Runner* und *Alien*, Steven Spielbergs *E.T.* und Stanley Kubricks *2001*.

Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass Blumenberg das Bilderverbot ausschließlich affirmativ verstanden hat. In einem weiteren nachgelassenen Fragment wies er bereits darauf hin, dass das Abbildungsverbot des Gottes vom Sinai von diesem selbst durch den Schöpfungsakt übertreten worden war.¹³ Selbst für Gott bleibt die Verbildlichung unvermeidlich, und er schöpft mit dem Menschen jenes Abbild, das zu erschaffen er dem Menschen verwehrt.

Neben dem Porträtsammler und dem Bilderverbotstheoretiker Blumenberg steht zuletzt auch ein grafisch denkender Philosoph. In einigen wenigen Skizzen veranschaulichte er sich etwa die Theorie der Entstehung des Bewusstseins durch die Verzögerung der Reaktion auf Außenreize. Die *black box* des »ich denke« wird dabei zu einem Verzögerungskasten zwischen Rezeptor und Effektor. Freilich schien ihm jedoch eine solche Graphik für ein Buch wie *Die Beschreibung des Menschen* undenkbar. Hatte also auch Blumenberg das klassische Selbstverständnis der Philosophie nicht gänzlich zu überwinden vermocht? Selbstbilder zumindest, auch die Fotografien des Selbst, hat er nach Möglichkeit aus der Öffentlichkeit zu halten versucht.

11 Vgl. etwa Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes – Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder. 1651-2001*, Berlin 2006.

12 Auch in der aus dem Nachlass herausgegebenen *Theorie der Unbegrifflichkeit* ist von Bildern nicht systematisch die Rede. Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, hrsg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main 2008.

13 DLA, Nachlaß Hans Blumenberg, UNF 2311.

Kaum ein Philosoph des 20. Jahrhunderts dürfte so sparsam an seinem »Bild« in der Öffentlichkeit gearbeitet haben wie Blumenberg.¹⁴

Der Philosoph und die Philosophie: Selbstverständnisse und Selbstbilder

Diese Scheu ist gewiss leichter zu verstehen, wenn man bedenkt, dass die Philosophie als akademische Disziplin zu den Gegnern der Kunst- und Bildgeschichte gehörte. Die Einsicht, dass der Mensch nicht nur und vor allem nicht primär in Begriffen, sondern in Bildern denkt, hat sich spät und gegen große Widerstände durchgesetzt. Zu den wichtigsten Vertretern dieser selbstkritischen Neubewertung gehörte Hans Blumenberg.

Blumenbergs Beitrag zum Bilddenken kann vor allem aus seiner Abkehrbewegung vom klassischen Selbstbild der Philosophie verstanden werden. Diese nimmt ihren Anfang mit der sokratischen Flucht in die *logoi*, die »zweitbeste Fahrt« der begrifflichen Arbeit. Im Dialog *Phaidon* (99a) erklärt Sokrates, die bildhafte Sprache der griechischen Weisen habe ihn letztlich unbefriedigt gelassen, Denker wie Anaxagoras böten keine wirklichen Erklärungen. Die »zweitbeste Fahrt« des Ruderns sei anstrengender, aber zielgerichteter. Wer mit Begriffen arbeitet, dürfe sich nicht von Bildern treiben lassen wie vom Wind, komme aber zu soliden Ergebnissen. Die entsprechende bild- und metaphernfeindliche Tradition der abendländischen Philosophie findet einen weiteren Ausdruck in Platons paradoxer, weil poetisch vorgetragener Dichterkritik. Da er Bilder als bloße Abbilder versteht, ist ihm die Kunst der Philosophie heillos unterlegen; nur die auf die *logoi* vertrauenden Philosophen vermögen hingegen das wahre Sein zu erkennen, weil sie sich vom bloßen Erscheinen abwenden. Auf dieser Grundlage zog sich eine Hierarchisierung durch die abendländische Philosophiegeschichte, die die Bilder zum bloßen Schmuckwerk eines einzig begrifflich klar ausdrückbaren Sinnes degradierte. Über Aristoteles bis zu Hobbes und der am Ideal der Naturwissenschaften orientierten analytischen Philosophie des 20. Jahrhunderts werden Bilder und Metaphern als minderwertig verdammt.

14 Der »photoscheue Philosoph« gehört zu den bekanntesten biographischen Topoi von Blumenbergs Schülern aus Münster. Der Nachlass gibt nur spärliche Hinweise für Korrekturen an diesem Bild.

Blumenberg hingegen stellte sich – am eindrucklichsten in einer frühen Programmschrift mit dem Titel *Paradigmen zu einer Metaphorologie*¹⁵ – gegen diese Tradition, indem er zunächst ihre verdrängte Gegenseite ins rechte Licht rückte: Schon immer habe es Häretiker in dieser Frage gegeben. Die Versuche, *Klarheit und Distinktheit* durch die strenge Beschränkung auf Begriffe zu erreichen, wurden durch Denken in Bildern wie von einem Schatten verfolgt. Weit vor dem *iconic turn* gab es Philosophen, die die Unhintergebarkeit von Anschaulichkeit gesehen und Begriffe als kondensierte Metaphern betrachtet hatten. Bereits bei Platon drückt sich die Denkbewegung einer Flucht in die *logoi* nicht zufällig im Bild der »zweitbesten Fahrt« aus. Auch flieht das Denken bei Platon gerade an den Schlüsselstellen aus den *logoi* zurück in die Erzählung des Mythos, so beim Höhlengleichnis. Gegen das Projekt einer klaren philosophischen Begriffssprache, die ihre bildhaften Elemente bis zur völligen Formalisierung aufzulösen versuchte, vertrat Blumenberg die These, dass es Metaphern gebe, die sich als »Grundbestände der philosophischen Sprache«¹⁶ nicht in Begriffe auflösen ließen. Sie stellten keine Ausschmückung eines bereits anders erarbeiteten Wissens und grundsätzlich anders darstellbaren Sinngehalts dar, sondern hätten selbst welterschließende und erkenntnisleitende Funktion.

Blumenbergs Metaphorologie

Das auf dieser Grundlage basierende Interesse an Denkbildern formulierte Blumenberg zu einem Zeitpunkt, an dem die akademische Philosophie mit der Begriffsgeschichte gewissermaßen in eine Beobachtung zweiter Ordnung überging: Man will nun nicht mehr mit Begriffen die Welt beschreiben, sondern die anderen Weltbeschreibungen durch Begriffsgeschichte nachvollziehen. Blumenberg stand im Kreise Erich Rothackers und Joachim Ritters und damit im Zentrum dieses Aufbruchs. Aber zugleich sah er, dass diese Beobachtung der Beobachtung zu kurz griff, wenn sie sich auf Begriffe beschränkte. Das *Historische Wörterbuch* Joachim Ritters wird schließlich explizit unter Auslassung der Metaphern in Angriff genommen, wobei

15 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main 1999.

16 Ebd., S. 10.

diese Auslassung primär praktische Gründe hat. Eine zusätzliche Bearbeitung der Denkbilder hätte den Rahmen bei weitem gesprengt. Dennoch wurden innerhalb der einzelnen Beiträge immer wieder Metaphern behandelt, die im Umfeld von Begriffen zu finden sind.¹⁷ In Rothackers *Archiv für Begriffsgeschichte* sollten in der Folge zwar metaphorologische Arbeiten erscheinen, aber erst das Projekt des *Wörterbuchs der philosophischen Metaphern* wird diese Lücke auch systematisch schließen.¹⁸

In den *Paradigmen zu einer Metaphorologie* nahm Blumenberg zunächst einen erkenntnistheoretischen Zugang zum Problem der Metapher, in dem er zwei Theorien unterschied, die er als konkurrierende Modelle vorstellte. Nach der geläufigen Theorie waren Metaphern bloßer Ausdruck von auch begrifflich zu fassenden Propositionen, also Bedeutungsgehalten. Propositionen wurden dabei als vom Darstellungsmedium unabhängige Größen gedacht, so dass der Satz »Hans ist ein unglaublicher starker und mutiger Kerl« und »Hans ist ein Löwe« denselben Gehalt ausdrücken. Dass diese Substitutionstheorie unhaltbar ist, zeigt jede noch so triviale hermeneutische Aufarbeitung der konnotativen Bedeutungsraums der Metapher des Löwen. Ganz offenbar entgleitet uns im Metapherngebrauch die Steuerung über die präzise Bedeutung: Wer wann was mit einem Löwen assoziiert, ist derartig vom kulturellen Echoraum abhängig, dass wir feststellen müssen: Der Kontext macht die Metapher.

Nun reduzierte sich Blumenbergs Metapherntheorie jedoch nicht auf eine solche Hermeneutisierung (die man zum Zwecke einer Dekonstruktion von Bedeutungspräsenz auch mit einem begrifflichen Ausdruck durchführen kann). Vielmehr lautet die Pointe seiner kognitivistischen Wende in der Metapherntheorie, dass Metaphern welterschließende Funktion haben: Metaphern sind genuine Instrumente der Erkennens.¹⁹ Metaphern, die unser Weltverstehen im Ganzen leiten, nennt Blumenberg »absolute Metaphern«. Sie sind nicht mehr

17 Zum Verhältnis zwischen Blumenbergs Metaphorologie und der Begriffsgeschichte vgl. auch Gottfried Gabriel, »Begriffsgeschichte vs. Metaphorologie?: Zu Anselm Haverkamps dekonstruktiver Vereinnahmung Blumenbergs«, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* (III/ 2), 2008, S. 121-125.

18 *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hrsg. von Ralf Konersmann, Darmstadt 2007.

19 Die Nähe zu den Thesen Lakoffs und Johnsons ist offensichtlich. Vgl. George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live by*, Chicago 1980.

weiter auflösbar und spannen sozusagen den Denkraum auf, in dem sich das Denken dann bewegen kann.

Blumenbergs Metaphertheorie gewinnt dabei ihre Brisanz durch die Beobachtung, dass sich die Metaphern (wie die Begriffe) der vollständigen Transparenz und Steuerung im Gebrauch entziehen. Sie verleihen eben gerade nicht einem Denken Ausdruck, das sich auch anders ausdrücken könnte, sondern geben den Gedanken selbst Gestalt, »inkarnieren« sozusagen das Denken in einer *expression créatrice*, wie man mit Merleau-Ponty sagen könnte. Sie prägen den Inhalt, den sie vermeintlich nur ausdrücken, selbst mit und geben damit die Bahnen vor, in denen sich das Denken weiterentwickeln kann. Einmal gewählt und formuliert, bildet die Metapher (die absolute Metapher zumal) eine Grundfigur, die im Folgenden variiert werden kann, deren kontingente, aber eben nicht beliebige Variationen aber durch die Urform beschränkt sind.

Die Frage aber, wie diese Metaphern in Kunst- und anderen Bildwerken zu realer Anschauung gebracht werden, hat Blumenberg nicht thematisiert. Ihre materielle Darstellung und deren Eigenlogiken interessierten ihn womöglich auch deshalb nicht, weil sein Interesse gerade jenen »absoluten Metaphern« galt, die das Undarstellbare (die Welt im Ganzen) darzustellen versuchen und dabei eine Sprengmetaphorik benutzen, die sich ihrerseits der Darstellung in der Kunst widersetzt. Nicht selten hat sich Blumenberg freilich an die Literatur gehalten. So stehen seinen Kapiteln in *Arbeit am Mythos*²⁰ Zitate von Dichtern und Schriftstellern als metaphorologisch inspirierte Motti voran. Einige, wie Gottfried Benn und Samuel Beckett, haben schließlich auch Eingang in Blumenbergs eigentümliche Sammlung von Porträts gefunden (Abb. 4).

Evolution der Denkbilder

Die Geschichte der Denkbilder wurde von Blumenberg als eine Evolution rekonstruiert, der keine übergreifende Teleologie innewohnt. Der Rekurs auf die Evolutionstheorie macht Blumenbergs Projekt zu einem Vorhaben, das strukturell parallel zu Luhmanns Systemtheorie oder anderen Theorien kultureller Evolution wie der Mem-Theo-

²⁰ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979.

rie verläuft. Nach welchen Prinzipien diese Evolution vonstattengeht, hat er in *Die Arbeit am Mythos* unter dem Titel »Figuren der Bedeutsamkeit« erläutert. Damit erweiterte er den Horizont von bloßen Metaphern hin zu narrativen Strukturen: Figuren der Bedeutsamkeit finden wir in Mythen, Geschichten, aber auch Anekdoten oder Witzen. Den Begriff der »Bedeutsamkeit«, der bereits in Martin Heideggers *Sein und Zeit* an zentraler Stelle erschien, entlieh Blumenberg bei Erich Rothacker. Bedeutsamkeit wird gestiftet, ja regelrecht produziert, um die unübersehbar komplexe Welt als einen bewältigbaren Sinnzusammenhang zu deuten. Bedeutsamkeit wird in die Welt gelesen, muss sich also auf tatsächliches Material berufen, kann dieses jedoch mehr oder weniger beliebig deuten, indem es jene Aspekte akzentuiert, die sich zu einer prägnanten Form zusammenfügen. Diese Komplexitätsreduktion durch Akzentuierung erfolgt durch tradierte Figuren. Blumenberg nennt als klassische Figuren der Bedeutsamkeit: Gleichzeitigkeit (Hegel vollendet die *Phänomenologie des Geistes* im Schlachtenlärm der Schlacht von Jena), latente Identität (Ödipus erkennt sich selbst), Kreisschlüssigkeit (Odysseus auf Ithaka), Wiederkehr des Gleichen (Ring des Polykrates). Diese Figuren sind narrativ-metaphorische Archetypen, die jedoch – im Gegensatz etwa zu Ernst Cassirers symbolischen Formen – keine kanonisierbare Gesamtheit, sondern ein ohne übergreifende Teleologie neben- und durcheinander existierendes Ensemble darstellen. Ihre kleinste Form ist die Anekdote. Daher sind Blumenbergs Anekdotentexte als Untersuchungen über die Produktion von Bedeutsamkeit zu verstehen: Die Anekdote führt die Produktion von Bedeutsamkeit in Kleinstform vor.

Die *übergreifende* Teleologie verweigert ihnen Blumenberg, eine *innere* Teleologie schreibt er den jeweiligen Figuren jedoch zu: Sie sollen ihre Prägnanz im Laufe ihrer Tradierung immer weiter vereinfachen, alle unwesentlichen Ausschmückungen abschütteln und sich so als Mythos selbst »zu Ende bringen«. Durch immer neue Umsetzungen wird der narrative Kern in solcher Klarheit freigelegt, dass er nicht mehr bedeutsam sein kann. Damit stellt Blumenberg die These eines Ursprungsdenkens vom Kopf auf die Füße: Während beispielsweise Heidegger glaubt, gerade in den Anfängen der Kulturgeschichte die unverfälschten, reinen und klaren Formen zu finden und daher Kulturgeschichte stets als Verfallsgeschichte rekonstruiert, schleifen sich die Denkbilder nach Blumenberg auf ihren Kern hin ab und reduzieren sich in der Geschichte ihrer Umformulierungen

auf die basale Struktur. Der Kollaps des Monotheismus in der Hochscholastik wäre hierfür ein Beispiel, vielleicht Blumenbergs ideenpolitisch wichtigstes, weil er aus der Selbstdekonstruktion des Christentums im Okkasionalismus die Legitimität der Neuzeit ableitete.²¹ Der Mythos des Monotheismus bringt sich selbst zu Ende, indem er die Konzeption des allmächtigen, einen Gottes so klar formuliert, dass dieser eine, alles umgreifende Gott selbst unendlich komplex wird und daher nicht mehr bei der Komplexitätsreduktion hilft. Die Sprengmetaphorik des Cusanus ist hier das Paradigma.

Eine solche Evolution eines Denkbildes rekonstruiert auch Blumenbergs Buch *Höhlenausgänge*. Das platonische Höhlengleichnis stellt das metaphorische Material zur Verfügung und bietet mit den Unterscheidungen innen/außen, Aufgang/Abstieg, Licht/Dunkel und anderen die Elemente. Blumenbergs mit dem Begriff der *Umbesetzung* verknüpfte These lautet nun, dass diese Elemente in der weiteren Geschichte der Höhlenmetaphorik zwar umarrangiert und neugruppiert werden, dass sich aber dennoch eine zusammenhängende Kontinuität der Elemente aufzeigen lässt, bei der – bis zum Schluss – das ursprünglich vorgegebene Schema nicht wirklich überwunden werden kann. Die Romantik kehrt die Höhlenmetaphorik um: Nun muss die schreckliche Wahrheit wie im Minotaurus-Mythos in der Höhle gesucht werden. In diesem Sinne wäre die Psychoanalyse ein romantisches Projekt des Abstiegs in die Tiefen der verborgenen Wahrheit. Die Phänomenologie hingegen erweist sich als gnostische Variante eines Höhlendenkens, in dem das Subjekt in die eigene Immanenz eingesperrt bleibt. Nur die Appräsentation des Anderen bietet hier den Höhlenausgang, oder, in Heideggers Variante, der Einbruch des Seins von Außen in die Höhle. Auf diese muss der seinsvergessene Mensch in der Höhle der Weltnacht andächtig warten. Auch Wittgensteins Sprachdenken versteht Philosophie als Höhlenausbruch, in diesem Fall aus dem Gefängnis der unseren Verstand verhexenden Sprache (bei ihm in der Metaphorik der *Fliege im Glas*, die bedeuten soll, die Philosophie habe ihre Aufgabe darin, der Fliege den Weg aus dem Fliegenglas zu zeigen). Wittgenstein bietet zugleich eine wirklich neue Variante, insofern beim Wittgenstein der *Philosophischen*

21 Zur Diskussion um die Legitimität der Neuzeit vgl. auch Hans Blumenbergs Briefwechsel mit Carl Schmitt. Hans Blumenberg, Carl Schmitt, *Briefwechsel 1971-1978*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Alexander Schmitz und Marcel Luper, Frankfurt am Main 2007.