

## **Appendix: Durchstichpunkte Heidegger und die aktuelle Kunstphilosophie<sup>1</sup>**

**T**rotz der vielen Auswüchen aktueller Kunstphilosophie der angloamerikanischen sowie europäischen Überlieferung, bleibt es immerhin ein Erfolg beider Tendenzen dass die Beziehungen zwischen Theorie, Geschichte und Praxis sorgfältig erörtert werden. In der analytischen gleich der europäischen Philosophie widmen auf je verschiedene Weise Nelson Goodman, Arthur Danto, Richard Wollheim, und Francis Sparshott, einerseits, sowie HansGeorg Gadamer, Paul Ricoeur, Gilles Deleuze, und Francois Lyotard anderseits, den besonderen Kunstepochen eine nachhältige und detaillierte Forschung, der es gelungen ist die verschiedenen Künstede Literatur, Malerei, Tanz, Film, usw.in ihrer Eigenart zu erfassen.

Meine Absicht ist es nicht, den verwickelten Charakter dieser weitverbreiteten Erneuerung von detaillierten und weniger allgemeinen Ansätzen in der Kunstphilosophie zu überblicken. In Rahmen eines Erstentwurfes möchte ich vielmehr nur zwei Züge zeitgenössischer Kunstphilosophie in Hinblick auf einen möglichen Umbruch der Kultur sowie innerhalb der Kunst und Philosophie selbst kurz erläutern. In beiden Fällen handelt es sich um zwei ähnliche Themen, die sich aus historischer wie systematischer Sicht anscheiden lassen. Und in beiden Fällen, obwohl auf je unterschiedliche Weise, wird sich Heideggers Spätwerk in Beziehung auf die philosophischen Sackgassen der aktuellen Kunstphilosophie als Aufschlussreich erweisen. Ich möchte hervorheben dass die Unaus-

gewogenheiten dieser Philosophie in jedem Fall aus Unzulänglichkeiten der Wechselbeziehung zwischen den wesentlichen Begriffen der Geschichte, der Auslegung und der Wahrheit hervorgehen. Weiterhin erlaubt uns Heideggers Denken auf dem Gebiet der Kunst die Möglichkeit zuvor vernachlässigte Denkwege einzuschlagen. Im Rückgriff auf unserem Angriffspunkt wird sich der letzte Abschnitt meines Aufsatzes mit den vermutlichen Auswirkungen einer Kulturrevolution auf die ohnehin schon gespannten Beziehungen der Philosophie zur Kunst auseinandersetzen. Ich möchte der Sache einen neuen, und breiter als in der Philosophie üblich angelegten Ansatz geben, wesentliche Gedanken Heideggers zu Rechnung tragen, und dadurch die Kunstphilosophie analytischer sowie hermeneutischer Tendenzen zum Denken zu geben.

Die nordamerikanische, europäische und fernöstliche Gesellschaft befindet sich in einem tiefgreifenden Umbruch.<sup>2</sup> Weitgehend Neuänderungen von einem Umfang, die die Gesamtheit der wesentlichen, herkömmlichen Erkenntnismöglichkeiten einer Kultur durch andere ersetzen, können als "Kulturrevolutionen" bezeichnet werden. Das Abendland hat sich im Laufe seiner Geschichte derartige Kulturumbrüche schon erfahren. Besonders seitdem Beginn der Neuzeit hat sich die auf dem Glauben basierende Welt des Christlichen Mittelalters in eine Weltanschauung verwandelt, die durch die mathematische Entbergung der Natur geprägt ist. Auch die Ergebnisse mehrerer Wissenschaftsbereiche deuten an, dass wir heute derartige Kulturrevolution erleben. Heute ist es die rationale wissenschaftliche Weltanschauung der Aufklärung, die grundsätzlich in Frage gestellt wird. Wir ziehen der Hochblütezeit einer wissenschaftlichen Auslegung der Welt, die einst unkritisch akzeptiert wurde, und die das 20. Jahrhundert mit seinen überwältigenden Erfindungen und unfasslichen Schrecken begleitete, jetzt dem Ende zu. Aber keiner weiss, welche neue Weltanschauung die alte ersetzen wird.

Weil Umwälzungen dieser Art ebenso uferlose wie tiefgreifende Auswirkungen erzeugen, lässt sich die aktuelle Kulturrevolution nur schwerlich beschreiben. Denn selbst die Art und Weise auf die wir gewöhnlicher Weise andere Welt wahrnehmen, verstehen und auslegen wird grundsätzlich untergraben. Auch das, was wir sonst unter "der Philosophie" verstehen, wird sich ändern. Befinden wir uns wirklich in mitten einer Kulturrevolution, so wird sich auch das, was als Philosophie und Kunst gelten soll ihr Wesen, ihre Grundfragen, Methoden und Bedeutung im Umbruch sein.

Der Unterschied zwischen wissenschaftlichen und erkenntniswissenschaftlichen Tatsachen lässt wenigstens zum Teil erkennen, wie die Philosophie selbst einen Sinnwandel erfährt.<sup>3</sup> Als Beispiel dessen was unter "wissenschaftlicher Tatsache" zu verstehen ist, dient Galles Beobachtung vom 23. September 1849: der Planet Neptun hatte die genauen von Le Verrier vorausgesagten Koordinate eingenommen. Eine wissenschaftliche Tatsache ist des Historikers Sache. Wenn aber ungefähr 200 Jahre zuvor der junge Pascal in Desargues Brouillon projet des evenements d'une atteinte d'un cone avec un plan bestimmte, noch unentdeckte Grundsätze der Geometrik erkannte, die eine im 19. Jahrhundert erst wiederentdeckte Projektionstheorie ankündete, so können wir von einer erkenntniswissenschaftlichen Tatsache, oder eine Tatsache der Erkenntniswissenschaft sprechen. Eine erkenntniswissenschaftliche Tatsache ist des Philosophen Sache. Nur die zweite, aber nicht die erste "Tatsache" ergibt neue Kategorien anstatt nur neue Begriffe. Eine wissenschaftliche Tatsache führt zur Erneuerung eines Wissenschaftsbereiches indem sie, die Gegenstände eines Bereiches umstaltend, einen neuen Forschungsbereich bestimmt. Folgedessen geht es um eine Kulturrevolution wenn erkenntniswissenschaftliche noch eher als pure wissenschaftliche Tatsachen von der Philosophie in Angriff genommen werden. Könnte dies auch heute der Fall in der aktuellen Kunst und Philosophie sein?

## 1. Geschichte und Auslegung

In einem 1964 erschienen einflussreichen Aufsatz, "The Art World," schlägt Arthur Danto wichtige Gründe vor, den in der Kunstphilosophie geltenden Grundbegriff der "Kunstszene" als eine Synthese von Kunstgeschichte und Kunsttheorie auszulegen.<sup>4</sup> Wird die "Kunstszene" erst so verstanden, denn lässt sich das, was Kunst ist und nicht ist, klar auseinanderhalten. Dieser Unterschied war schon vor langer Zeit problematisch geworden, besonders da vermeintliche Kunstwerke wie Duchamps "readymades" von den schieren Dingen, die einst ihre materiellen Gegenstücke waren, nicht sinnlich zu unterscheiden sind. Zur Tage des Höhepunktes von Brillokartons und Campbells Suppendosen waren Dantos Vorschläge von grossem Interesse. Aber die wesentlichen Beziehungen zwischen dem Ding, dem Kunstwerk und der Welt blieben dunkel.

Doch in seinem 1981 erschienen Werk, The Transfiguration of the Commonplace, behauptet Danto weiterhin, dass die Kunstszene durch die Theorie logisch bestimmt ist.<sup>5</sup> Danto zufolge hat die Kunsttheorie eine merkwürdige Macht, weil sie der realen Welt Gegenstände entnimmt, und sie einer anderen Welt, einer durch die Theorie ausgelegten Welt zubestimmt (135). Der Schwerpunkt dieser Überlegungen beruht auf der Beziehung zwischen den schieren Ding als eine Darstellung und der Auslegungsmacht der Kunsttheorie: als schieres Ding bleibt das Kunstwerk der Auslegung bedürftig.

Weiterhin hat Danto die Beziehung des Kunstwerkes zur Geschichte hervorgehoben. Wenn das Werk und der Auslegungsprozess wesentlich verknüpft seien, seien Kunst und Geschichte auch nicht zu trennen, denn jede Interpretation ist historisch bedingt. Die Auslegung bindet den Gedanken sowie das Symbol an Tatsachen; und die Tatsachen werden auch theoretisch angeeignet, denn nur mittels einer wissenschaftlich vorbestimmten Beschreibung können Tatsachen überhaupt zu Gegenständen des Denkens werden. Aber

“die an einem historischen Zeitpunkt verfügbaren Beschreibungen werden und können denen eines anderen Zeitpunktes nicht Gleich sein ...”<sup>6</sup> In einem 1986 erschienenen Buch sowie in einer Sammlung von Kunstkritik aus dem Jahr 1987 hat Danto seine Untersuchungen zur Kunst und Geschichte verfeinert. Platons Gedanken über Sein und Schein werden bei Danto als einer der zwei herkömmlichen, in der Philosophie üblichen Enteignungen der Kunst gedeutet. Die von Platon ausgearbeitete Auslegung der Kunst als Schein eines Scheines, behauptet Danto, sei ein mißlungener Versuch die Kunst zu verleugnen. Anschliessend weist Danto auf drei, um 1300, 1600 und 1900 zu datierende Hauptepochen der Kunst hin und behauptet, dass sie auf je unterschiedlicher Weise einen Umbruch der europäischen Raumanschauungen beiführten.

Die erste mit Giotto anschlagende Epoche lässt sich als jene Epoche der sorgfältig vorschreitende Vermittlung der Natur bestimmen, die bei Leonardo und Raphael seine Vollendung findet.

Der gelungene Auftrag dieser Epoch war es, Farbe und Gestalt auf einer Fläche so zu gestalten, dass die Illusion realer Gegenstände im lebendigen Raum zustande kommen könnte. Der Besichtigende ist wie ein freischwebendes Auge vom dargestellten Raum des Kunstwerkes ausgeschlossen. Die folgende Epoch verfügt über eine ganz andere Illusionskunst. Sie lässt die Illusion des Raumes über Bild und Beobachter mächtig werden, denn beide werden vom “tätigen Raum” der Fläche überholt, wie es Frank Stella in Hinblick auf Caravaggio vielleicht etwas unbeholfen ausdrückt. Die dritte Epoche ist in einem Bericht von Maurice Denis, wie Pierre Bonnard Mitgled der Nabi Bewegung (deren Mitglieder sich von Paul Gauguin begeistern liessen) deutlich zusammengefasst: “Ehe es ein Kriegspferd oder eine nackte Frau oder Anekdote darstellt, ist die Bildfläche hauptsächlich eine auf gewisse Art und Weise gestaltete Farbfläche.” Diese Beschreibung lohnt die Illusion des inneren wie des äusseren Raums ab, und als ob die Malerei nur

aus seiner Farbfläche bestehen könnte, wird sie fast daraufhin gestaltet die Möglichkeit der Illusion zu ersticken.”<sup>7</sup>

Der vermeintliche zweite und wiederhin missgelungene Versuch die Kunst Mundtot zuschlagen, laut Danto im letzten Abschnitt seiner Kunstgeschichte, vollzieht sich im Werke Kants, indem sie nur noch dem uninteressierten Vergnügen des Beobachters dient; was, der prophetische Vision Hegels zufolge, daraufhin der Geschichte widerfahren soll (daß die Geschichte im absoluten Bewusstsein abgehoben wird wird nach Danto in der Praxis Duchamps durchgeführt, da er die Frage nach dem Wesen der Kunst innerhalb der Kunst selbst stellt” (1986: 16). So vollendet sich die Geschichte der Kunst, meint Danto, wie die Weltgeschichte bei Hegel, indem sie in dem absoluten Bewusstsein aufgehoben wird.

Nun lassen sich an Dantos Behauptungen bezüglich der Kunsttheorie als Interpretation, sowie seiner Kunstgeschichte, manche Fragen stellen. Er behauptet, dass jede Kunsttheorie auch Interpretation sei. Dennoch sind seine Beispiele von dem, was er unter Kunsttheoretischen Interpretationen versteht, eher “Beispiele dessen, was wir gewöhnlicherweise kunstbezogene Beschreibungen nennen würden, denn theoretische Aussagen sind sie nicht.”<sup>8</sup> Und wie soll die Theorie Wesensgrund der Kunst sowie der Kunstszene sein, wenn Danto die Theorie anderswo als Teil der Kunstszene versteht? Schliesslich scheinen die von Danto dargestellten logischen Beziehungen zwischen Kunstwerk und Kunsttheorie verdreht: er behauptet, daß das Kunstwerk durch die Kunsttheorie logisch bestimmt wird, obwohl eher umgekehrt die Kunsttheorie im Kunstwerk fundiert.

Zu diesen Fragen kommen noch andere bezüglich Dantos Interpretation der Kunstgeschichte. Die von ihm dargestellte Vollendung dieser Geschichte bietet uns sofort Schwierigkeiten; zum Teil bestehen sie darin, dass er Duchamps Werk grössere Bedeutung zumisst als ihm zueigen ist. Andererseits misst er der Tatsache das es zwischen

mancher, vermeintlichen Kunstwerken und dem reinen Ding kaum sinnlich vernehmbare Unterschiede gibt, eine übertriebene Bedeutung zu. Die unzählbaren Manifeste des Modernismus lassen Dantoss Kunst auch in Frage stellen. Denn sie erweisen sich den Kunsttheoretischen Fragen gegenüber als tatsächlich nebensächlich. Danto, aber, lässt sich nicht damit an, und befasst sich grossenteils mit reinen intellektuellen Auseinandersetzungen.<sup>9</sup> Sicherlich bietet der Modernismus seine Entstehung, seine Blüte und sein Ableben dem Prufstein Dantoss Überlegungen. Aber indem er die sehr verwickelte Geschichte des Modernismus vom Blickpunkt (der Begriffskunst) der New Yorker Kunstszene der fünfziger und sechziger Jahre aus interpretiert, entwirft er ein ebenso sehr vereinfachtes Bild der modernen Kunst. Und weiterhin verlangt der lückenhafte Überblick über die moderne Kunst, die seine Kunstgeschichte uns anbietet, eine eher (nonreductive) Interpretation.<sup>10</sup> Kurz zusammengefasst, die dem Historismus ausgelieferte Kunstphilosophie Dantoss, von einem problematischen Begriff der Theorie als Interpretation geprägt, sowie durch eine tendenziöse Interpretation der sogenannten eigenwilligen Metamorphose der Kunstgeschichte zur Kunstphilosophie gekennzeichnet, scheint die Kunst noch radicaler zu entbürgern als es die vermeintlichen Versuche Platons und Kants vermögen.

Dennoch geben Dantoss wesentliche Vorschläge zu denken. In Bezug auf die Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Interpretation dürfen wir die Ergebnisse des Spätwerks folgenderweise zusammenfassen:

(1) Der wesentliche Unterschied zwischen dem schieren Ding und dem Kunstwerk ist das Erzeugnis der Interpretation; die Interpretation bestimmt das Kunstwerk.<sup>11</sup>

(2) Die Interpretation ergibt weder eine Klassifikation noch erklärt sie einfach das Werk; sie konstituiert es indem materielle Gegenstände zu Kunstwerken umgestaltet.<sup>12</sup>

(3) Genauer formuliert, stiftet die Interpretation die Identität des Werkes und “bestimmt welche Teile und Merkmale des Gegenstandes dem durch die Auslegung erst konstituierten Kunstwerk gehören.”<sup>13</sup>

(4) Die erfolgreichen Ergebnisse von Interpretationen, die durch einen Erstansatz gewonnen werden und die Identität des Werkes bestimmen, fungieren als Interpretanda weitere Tiefinterpretationen.<sup>14</sup>

(5) Die sich abwechselnden Interpretationen der Kunstgeschichte weisen auf der wesentliche Geschichtlichkeit aller Auslegung hin.<sup>15</sup>

Heidegger hat der Kunst während seiner langen und nun wieder kontroversen Karriere sicherlich tiefgreifende Gedanken geschenkt, wohl hauptsächlich im Zusammenhang mit seiner Leitfrage nach der Zeit als Sinn des Seins, aber auch als Antwort auf die Interessen von Kunsthistorikern wie Meyer Schapiro und Literaturwissenschaftlern wie Emil Staiger. Fast das Ganze dieses umfangreichen Werkes hat man einem sorgfältigen Studium unterzogen. Aber bisher sind die späten Überlegungen Heideggers, die für die Kunst sowie für die aktuelle Kunstphilosophie von der Art Dantos wirken, noch nicht in Betrag gezogen worden. Ich möchte daher zwei durchaus tragfähige Gedankengänge erneut einschlagen.

In seinem Spätwerk, z.B., in “Aus Einem Gespräch von der Sprache,” in Unterwegs zur Sprache, unterscheidet Heidegger drei Bedeutungen der “Auslegung,” wo dies Wort nun, im Gegensatz zu Danto, dem Kontext der Hermeneutik entnommen ist.<sup>16</sup> Erstens bedeutet die Auslegung, als Verfahren der Hermeneutik gedacht, die Kunst der besonderen (status) der Heiligen Schrift recht zu verstehen. “Im passenden Sinne erweitert,” kann die Hermeneutik “die Theorie und Methodenlehre für jede Art der Interpretation, z. B., auch Werke der bildenden Kunst” bezeichnen. In einer noch weiteren Bedeutung, und nach Heidegger in einem ursprünglicheren Gebrauch, heisst Hermeneutik der Austrag einer Botschaft und Kunde;<sup>17</sup> das hermeneutische wird “hinsichtlich des Bringens einer Kunde, hinsichtlich des Verwahrens einer Botschaft Verstanden.”<sup>18</sup> Diesen anfänglichen Sinn



der Hermeneutik, für Heidegger der wichtigste, bringt er mit dem nichtvorstellenden Denken des Spätwerks in Bezug: der Denkweg der Hermeneutik bietet dem vorstellenden Denken keinen Anhalt, und verwahrt das Fragwürdige dem Zwang des Begriffes, dem vorstellenden Denken.<sup>19</sup> Schliesslich möchte die Botschaft der in diesem Sinne erweiterten Hermeneutik eine Erfahrung des Sprachwesens als Wink und Gebärde erlauben. Diese Bestimmung der Sprache als Rede heisst Abschied nehmen von einem durch den Aussagesatz bestimmten Sprachbegriff als Aussage. Die Botschaft der Hermeneutik, so Heidegger, widmet das Fragwürdige jener Sprache des Andenkens, die es, das Fragwürdige einer Auslegung, Anwesen lässt.

Die hier im Umriss gegebene Darstellung der dem späten Heidegger eigene Erörterung der Hermeneutik ist gewiss einseitig und bedarf weiterer Erläuterung, Einschränkung, und Kritik. Immerhin ergeben sich wenigstens vier wichtige Ansätze Heideggers die von der aktuellen analytischen Kunstphilosophie, dem Gepräge Dantos, Umdenken verlangen, will sie der sachgemässen Kritik, die ihr widerfahren ist, standhalten. Erstens müsste der Begriff der Auslegung, der in der analytischen Philosophie als die Übereinkunft von Interpretation und Interpretatum verstanden wird, die Sache gerechter als ein dem Fragwürdigen entsprechendes Sagen gedeutet werden. Sonst gelingt es uns nur das schon Gesuchte herauszuholen. Zweitens, die ganze symbolische Macht der lebendigen Sprache müsste ins Spiel gebracht werden, sonst bleibt die Auslegung wie die Sprache dem vorstellenden Ratio des Verstandes überlassen und so beschränkt, wäre die Hermeneutik übermässig allein ins Bereich des Sagbaren gewiesen. Drittens, wenn die Hermeneutik von einem auf die Transformation der Wirklichkeit gerichteten Interpretationsprozess Abkehr genommen hat, dürfte sich das Denken selbst wandeln, indem es dem zeigenden Wort, die anwesenlassende Macht der Sprache Andenken schenkt; sonst gibt die Interpretation nur das zu verstehen was vom Verstand schon gesetzt und

im erklärenden Verfahren des Verstandes schon beschrieben wurde. Schliesslich müsste eine ausreichendere Beschreibung die wesentliche Geschicklichkeit der Hermeneutik in Betracht ziehen, und nicht nur im hegelianischen Sinne; sonst lässt sich das wesentliche der sehr unterschiedlichen Phänomene des Modernismus kaum fassen, da es im Schattenspiel des dogmatisch gesicherten Intellekts ihr Wesen verliert. Jeder dieser vier Ansätze verlangt einen ausführlichen Kommentar. Im Anschluss an die angloamerikanische Philosophie Dantoss möchte ich aber nun eine zweite Tendenz aktueller Kunstphilosophie, die der europäischen Hermeneutik, zu Wort kommen lassen: denn die Kunstphilosophie Gadamers hat unsere vier Vorschläge zum Teil schon aufgenommen.

## 2. Auslegung und Wahrheit

Die Überzeugung Dantoss, dass den dem Modernismus kennzeichnende Werke der abstrakten Malerei, der Atonalität und der reinen Dichtung, die einen grundsätzlichen Abbruch von der vorherigen Kunstgeschichte vermuten lassen, teilt auch HansGeorg Gadamer. In Wahrheit und Methode wird die Abkehr vom antiken Gedankengut, die durch die Entwicklung der Ästhetik im 18. Jahrhundert entsteht, zu Gadamers Hauptangelegenheit; das Spätwerk hingegen unterstreicht den scheinbaren Bruch des Modernismus das NichtVorstellende der Kunst entwickelt mit der durch die Nachahmung bestimmten Ästhetik. Die Hauptspieler beider Geschichten, nämlich Platon, Kant und Hegel, sind dieselben.

Der Modernismus bedeutet (meint Gadamer) den Versuch, die Herausforderung der "Aktualität von Vergangenheit und Gegenwart" zu verstehen.<sup>20</sup> Indem er unser Bemühen das Werk in ästhetische Kategorien der Nachahmung zu fassen zurückweist, wird diese Herausforderung von Paradigmafällen des literarischen Modernismus gestellt. Ein Werk wie Paul Celans Atemkristall ist nicht durch

Kategorien der herkömmlichen Ästhetik anzusprechen, und lässt derartige Versuche ins Unverständliche auslaufen. Denn die Mehrzahl der hervorragenden Merkmale solcher Werke, ob in der Sprache des Gedichts, gegebenenfalls der Gedichtsreihe, unmittelbar festzustellen, oder im Kontext, Konventionen und Rezeption des Gedichts nur mittelbar bemerkbar sind durch die Begriffsdynamik des vorstellenden Denkens überhaupt nicht zu erfassen. Der Modernismus fördert unser Verständnis der Kunstgeschichte heraus, so laut Gadammers Lektüre der Kunstphilosophie Platons und Kants, indem sie uns zwingt das Geschick, einer sich im Umbruch befindenen Tradition neu zu durchdenken. Die Tradition ist weitaus mehr, und mächtiger, als das ewig Vergangene der Vergangenheit das in ästhetischen Konventionen festgehalten wird; denn weil jede Überlieferung, im Sinne Gadammers Kunstdeutung, sich gleich mehrfach überlagerte und weiterhin anwesende Horizonte konstituiert, steht sie in lebendiger Beziehung zur Gegenwart. Der Begriff der "Tradition," einmal neu durchgedacht, könnte es uns erlauben die geschichtliche Reihenfolge der Kunstepochen besser in den Griff zu nehmen; und so wäre besonders der Aufgang des Modernismus, der häufig einfach als Revolte, Bruch, oder Paradigmawechsel interpretiert wird, gerechter zu erfassen.

Würden wir erst die geschichtliche und begriffliche Mehrdeutigkeit der Grundbegriffe des Vormodernismus die "Nachahmung," der "Ausbruch" usw erkennen könnten wir auch ihre Nachwirkung in der Moderne selbst nachweisen. Daher ist Gadammers These einer radicalen Zusammenhangslosigkeit zwischen dem Modernismus und dem Vormodernismus zu eilig gefasst.

Die Hauptangelegenheit Gadammers ist es, die erkenntnisstiftende Rolle der Kunst, die im Abkehr des radicalen Modernismus von der bisherigen Tradition in Frage gestellt wird, wieder herzustellen. Diese Rolle bezieht sich bei Gadamer auf mittelbares sowie unmittelbares Wissen; und daher versteht sich der "Erkenntnis" begriff in einem weiteren Sinne als die bei Kant übliche Verknüpfung von Wissen und

Wissenschaft. Das Unmittelbare der Kunst, Gadamer's Hauptthema, wird durch die Wahrheit der Kunst ins Spiel gesetzt, das Mittelbare hingegen, bezieht sich auf die Verhältnisse zwischen Kunst und Ausdruck, Kunst und Darstellung und befasst sich Weiterhin mit den untergeordneten Begriffen des Spiels, des Textes und des Symbols.

Die Sprachhermeneutik betreffend, unterscheidet Gadamer zwei Aspekte; unter dem zweiten Aspekt stellt er das Verhältnis zwischen Kunst und Wahrheit in Frage. Die Sprache im Dialog gibt jeder Aussage ihre Bedeutung im Hin und Her von Frage und Antwort. (Dies ist der erste Aspekt.) Im zweiten Aspekt hingegen wird die kommunikative Intentionalität der Sprache der Aussagekraft der Sprache als Gestalt untergeordnet. Die Rede ist Beispiel des Ersten, die Dichtung des Zweiten.

Fragen wir nun nach dem Verhältnis zwischen Dichtung und Wahrheit, dürften wir uns erinnern, behauptet Gadamer, dass die Griechen zwei verschiedene "Wahrheiten" im Blick nahmen: die des Gesprächs, indem wir auf etwas hinweisen; und die der Phänomene, die "wahr" sind, indem sie sich zeigen als das, was sie sind. Aussagen über "das Gold" sind auf dieses glimmernde Metal bezogen; aber "Gold" zeigt sich auch als dieses Glimmernde. Nun hat die Dichtung bei Gadamer eine besondere Selbständigkeit: das Geschriebene "steht geschrieben." In diesem Sinne, dem religiösen Versprechen und Erlass gleich, besteht die Überlieferung Luthers, dass "wir uns dem Text als Text hingeben unterwerfen."<sup>21</sup> Diese Hinweise möchten verdeutlichen, daß auch die Dichtung bei Gadamer ganz wörtlich als Aussage gelten darf: die Dichtung als Aussage "sagt aus"; als Ausdruck einer behaupteten Vollständigkeit drückt sie eine bestimmte Sachlage als diejenige die sie ist aus.<sup>22</sup> Diese Vollkommenheit begründet den aussagenden Text als eine selbständige Gestalt, die keiner weiteren Zeugnisse bedarf.<sup>23</sup>

Die Frage nach der Beziehung von Kunst und Wahrheit bei Gadamer läuft daher auf die besondere Selbständigkeit der Sprache

der Dichtung hinaus. Wie lässt sich diese Sprache begründen, da sie es vermag das "Anwesende in greifbare Nähe anwesen zu lassen? Die Wahrheit der Dichtung bringt uns die Nähe nah, sie gibt der Nähe Anhalt.<sup>24</sup> Diese sonderbare Nähe, führt Gadamer fort, ergibt sich wann die naturmässige, unvermeidliche Vergänglichkeit des Dinges sich durch die darstellende Nachahmung, die dem Werk zueigen ist, verwandelt und aufhebt. Die Zeitlichkeit des Dinges wandelt: das, wovon das Gedicht spricht, allem anderem Ungleich, vergeht nicht, denn das Gedicht bringt das Vergängliche zum Stehen. Auch es "steht geschrieben," nicht als Verheiss noch als Zuspruch, sondern als die spielende Anwesenung des Gesagten.<sup>25</sup> Und nur insofern als das Gedicht der Wahrheit einer Welt standhält, kann das Menschenwesen den wagsamen Versuch überhaupt unternehmen, so behauptet Gadamer Hegel zufolge, auf der Welt heimisch zu werden. Die Spur des Versuchs in dem Unheimischen heimisch zu werden ist das Weilen, das jegliches NurVertrautSein im Seienden übertrifft.

Nun sind diese Überlegungen Gadamers ebenso wie Dantos nicht unproblematisch. Gadamers Analyse des Modernismus als eine Ablehnung der Tradition ist übertrieben, und bleibt schwierig. Schon sicher, dass der Innovationsdrang des Modernismus sich gegen die Vergangenheit bestimmt und sich von ihr abhebt. Aber das Neuartige dieser Kunst lässt sich nicht hauptsächlich als eine Ablehnung des Vergangenen verstehen. Besonders im literarischen Bereich fördern die mehr oder weniger herausfordernde Innovationen eines Epochenwandels kreative Verwandlungen der überlieferten Stilbegriffe, Institution, literarische Konventionen, und so weiter.

Eine weitere, verwandte Schwierigkeit besteht darin, dass Gadamer den vermeintlichen Umbrüche, die die Übergänge von der Antike zur Neoklassik des 18. Jahrhunderts markieren, zu wenig Aufmerksamkeit schenkt. Im Spätwerk Gadamers verschwindet das scheinbar Revolutionäre der beiden Umbrüche zugunsten

der Kontinuität der Tradition. Auch Gadammers kunstgeschichtliche Lektüren heben die Schwierigkeiten einer Deutung des Aufganges der Modernen Kunst aus dem Geiste einer Revision der Tradition deutlich hervor; ebenso schwierig erweist sich der Aufgang der Ästhetik im 18. Jahrhundert und derartige Lektüre bedürfen eines noch feineren Fingerspitzengefühls.

Denn die Umgestaltung des antiken Begriffs des Schönen, der antiken Kunstlehre, in einer mehrfältigen Ästhetik, die durch jene subtilen und aufschussreichen Diskussionen des Geschmacks, die das 18. Jahrhundert auszeichnet, geprägt ist, diese Transformation hatte weitaus mehr an sich als die einfache Spannung zwischen Permanenz und Wandlung in der Kunst.

Eine weitere ebensozentrale Schwierigkeit ergibt sich aus Gadammers Erläuterung von der Wahrheit der Phänomene. Einerseits entwirft er seine Thesen allein im Gegensatz zu dem im Aussagesatz fundierten Wahrheitsbegriff, und lässt alternative Theorien, die die Wahrheit als Sache der Übereinstimmung und Praxiologie auslegen, ganz ausser Sicht. Anderserseits stützt sich Gadammers Auslegung auf einem besonderem Verständnis von "symbolische Deutung," das ohne Betrachtung auf die grossangelegten Untersuchungen innerhalb der analytischen Philosophie eines Goodmans, z. B. sowie die eines Ricoeur in der hermeneutischen Philosophie, entwickelt wird. Lässt es sich aber nicht bestimmen, gleichob in nur schwache (nichtverfälschbare Sätze) was für und wider solche Ansichten gelten soll, wie sollten wir denn die entgeltige Annahme dieser spekulativen Vorschläge rechtfertigen? Daher bedarf auch Gadammers Werk weiterer Nachsinnung.

Ich fasse zusammen:

1. Die wesentliche historische Bedingtheit des hermeneutischen Verstehens entspringt der dialektischen Integration von Innovation und Tradition in der Horizontverschmelzung von Gegenwart und Vergangenheit.

2. Der Verstehensprozess vollzieht sich im Rahmen einer Revision der herkömmlichen Deutung grundlegender Begriffe wie des "Ausdruck," der Darstellung und des Erkenntnisvermögen und verlangt gleichfalls Revision des Kernbegriffes der Tradition selbst.

3. Derartiges Umdenken wird dem Unterschied zwischen der Sprache als Rede und der Sprache als Gespräch zentrale Bedeutung zumessen müssen.

4. Der dialogische Anteil der Sprache im Verstehensprozess lässt uns einen weiteren Unterschied zwischen zwei Wahrheitsmomente der Sprache zu Rechnung tragen: nämlich der Unterschied zwischen die Wahrheit im Sinne des im Satz Gemeinten und die Wahrheit als Unverborgenheit des Seienden.

5. Das hermeneutische Verstehen entspricht hauptsächlich dem Unverborgenen. Es erwidert die besondere Standhaftigkeit im Anwesen die dem Kunstwerk eigen ist. Es hebt die unvermeidliche wesentliche Vergänglichkeit des Werkes nicht auf, sondern gibt ihr Stand.

Nun, beschränken wir uns wieder auf Heideggers "Gespräch," bieten sich mehrere Einschränkungen an:

Die europäische Ästhetik wird bei Heidegger als Teil der Metaphysik erläutert. Der griechische Ursprung der Ästhetik belehrt uns, dass das durch die Sinnen Wahrgenommene, das aistheton, das Übersinnliche, das noeton, durch das Werk hindurch erscheinen lässt.<sup>26</sup> Diese Ansicht aber fördert eine zweifache Transformation: das Ding wird zu einem Kunstwerk und das Werk zu einem Gegenstand des Empfindens und Vorstellens.<sup>27</sup> Die nicht ganz fraglose Herrschaft der subjektobjekt Beziehung ergibt sich als die folgenschwere Konsequenz dieser Ästhetik.

Dieser Auffassung setzt Heidegger die Notwendigkeit einer Kehre innerhalb des Denkens selbst entgegen, anstatt nur die Transformation des Seienden weiter zu treiben; solche Kehre dürfte sich ereignen indem wir die Sprache anders erfahren, indem wir die Praxis des nichtvorstellenden Denkens üben. Diese Transfor-

mation ist weiterhin weder als Verneinung noch als Vernichtung der Tradition zu verstehen, sondern als die Verwindung der Metaphysik, in dem Sinne, dass dem metaphysischen Denken Grenzen gesetzt werden durch eine ursprünglichere Aneignung der metaphysischen und das heisst zugleich der ästhetischen Tradition des Abendlandes. Mittels dieser Aneignung dürfte das Denken der Unverborgenheit des Unverborgenen entsprechen. Die Hermeneutik im Sinne Heideggers, entspricht dem Zuspruch des Unverborgenen. Daher ist die Hermeneutik nicht nur andenkende Entsprechung des Fragwürdigen; als bergende Entbergung des Geschick des Seins erwidert sie den Zuspruch des Unverborgenen.

Auch ohne uns mit Heideggers Spätwerk näher zu befassen hebt seine Erörterung von Wahrheit und Auslegung wenigstens vier weitere Fragen hervor, die von der aktuellen hermeneutischen Philosophie ernstes Umdenken verlangen. Erstens bedarf ein sachgemässeres Verständnis der Auslegung eines offeneren, nicht länger eurozentrischen Horizonts, der auch ostasiatischem Denken gegenüber, vielleicht in Bezug auf verschiedene Arten von Kontingenz offen wäre; sonst könnte sich die Aufgabe der Verwindung der Metaphysik, wenn auch von der Hermeneutik geleitet, wiederhin im Eurozentrismus verstricken. Zweitens, müsste es der Sinn einer Auslegung sein, nicht nur die Beziehung zwischen Tradition und Horizont zu erläutern sondern sie müßte die Sache selbst Anwesen lassen; sonst ginge die Unverborgenheit des Seins zugunsten des Seienden im Betreiben des Seienden zugrunde.

Drittens müsste die Wahrheit des Seienden einer ursprünglicheren Aneignung des abendländischen Denkens übereignet werden; diese Neuaneignung würde gleichfalls den Lücken zwischen dem Nichts und der Leere in der europäischen Philosophie Spielraum geben, vielleicht nach dem Vorbild Nishitanis; sonst versagt die Rede von der Wahrheit des Seienden jeden Sinn und Verständnis, jeder gutgemeinte Ansatz ginge fehl, und sogar andere abendländische



Traditionen wie die des Marxismus könnten nichts damit anfangen. Schliesslich verlangt das andenkende Denken, will es sich auf die Wahrheit des Seienden besinnen, eine erneute Strenge im Umgang mit der begrifflichen Systematik der überlieferten Philosophie, in deren Grenzen das Denken unentwegt weiter denken muss will es die Metaphysik in seine Grenzen weisen. Sonst, sollten wir den neokantischen Grundriss unseres historischen Daseins ausser acht lassen, ginge uns das fruchtbare Erbe, das der Kunst in der grossen und bisher noch ungedachte Tradition des negativen Denkens aufbewahrt ist, auch verloren.

### **3. Rationalität, Kunst und Philosophie**

Ich habe einleitend darauf hingewiesen, dass sich eine erkenntniswissenschaftliche Tatsache im Gegensatz zu einer wissenschaftlichen Tatsache auf einen ganzen Bereich bezieht und erneuert, um die Gegenstände des Bereichs neu zugestalten.<sup>28</sup> Überall sich anhäufende Beiwisse lässt erkennen, dass unsere Gesellschafts- sowie andere von gleichem Musteraktuell einer so weitgreifende Kulturrevolution unterzogen ist, dass kein Bereich und sicherlich nicht die vielfältige Praxis der Philosophie, verschont bleiben kann. Daher werden sich die verstrickten Diskurse der Kunst und der Philosophie neu gestalten müssen, sie werden gedrängt ihren Forschungsbereich neu zu entwerfen. So müssten wir gestehen, dass der Gegenstandsbereich unserer Forschung, der durch die Beziehungen von verschiedenen philosophischen Tendenzen und die ihr zugehörigen Kunstlehren bestimmt ist, sich in Auflösung befindet.

Es ist aber noch nicht klar was unter dem Begriff einer Kulturrevolution eigentlich zu verstehen ist. Befinden wir uns wirklich inmitten einer Kulturrevolution, müssten wir die Beziehungen zwischen der Kunst und der Philosophie neu durchdenken, wenn Heideggers Spätwerk für unsere Situation Frucht bringen soll. Liesse

sich “die Kulturrevolution” als eine Dauerherausforderung und Verschiebung der herrschende, allgegenwärtige Rationalität unserer Epoch definieren? Wenn ja, könnten wir das unnötig vague sowie systematisch zweideutige Gerede einer Ersetzung eines Paradigmas der Intelligibilität durch einen anderen entbehren. Wir würden uns auf den engeren Begriff der Rationalität selbst und auf den Paradigmawandel, der ihr jetzt wiederfährt besinnen.

Aber unser Rationalitätsbegriff ist ebenso systematisch zweideutig wie der des Paradigmas. Wir würden eher vorran kommen, verstünden wir “die Rationalität” als ein mehrschichtiges obwohl geschlossenes Gebilde, denn all Begriffe der Rationalität lassen sich von einem Ursprung ableiten: in jedem Fall hat man, oder glaubt man vernunftige, unsere Meinungen begründene Gründe zu haben.<sup>29</sup> Dieser gemeinsame Aspekt ganz verschiedene, der aktuellen Diskussion prägende Rationalitätsbegriffe, verdankt seinen Ursprung einer besonderen sozialen und intellektuellen Weltanschauung, die sich eine bestimmte Überzeugung zueigen gemacht hat. Diese, einst neue Weltanschauung war erstmals nur der naturwissenschaftliche Praxis eigen; aber der naturwissenschaftliche Rationalitätsbegriff würde allmählich massgebend für die ganze Lebenswelt. Jede Person, nicht nur jeder Wissenschaftler, würde für seine Meinungen Verantwortung tragen. Offensichtlich bestimmt diese Weltanschauung auch unsere moderne Welt.

Denn durch den lockeschen Begriff einer wohlbegründeten Meinung wird der Horizont der naturwissenschaftlicher Rationalität, die erstmals das 17. Jahrhundert bestimmte, erweitert bis sie die ganze mehrdeutige Landschaft der Aufklärung und der Moderne einschliesst. Gleichwie Max Webers zweckmässigen Rationalität der Praxis die sich überlegend, betrachtend, rechnend ans Werk macht bezieht sich auch Lockes Verständnis von der Rationalität auf dre Rationalität der Meinungen. Lockes Essay entwickelt einen Begriff der begründeten Meinung, der die moralischen Rahmen jeder

Überzeugung bestimmt und einer der Merkmale der Modernität bildet. Aber das Rationalitätsideal demzufolge Meinungen immer begründete Meinungen sind ist nicht selbst Lockes Beitrag; seine Originalität liegt vielmehr in den besonderen Rahmenbedingungen denen er Meinungen zumisst, nämlich die Lockeische Idee einer verantwortlichen Meinung.<sup>30</sup>

Die hervorragende Züge dieses Grundrisses dürfen wir nun zusammenfassen:

(1) Unsere Meinungen unterstehen der Leitung unsere Zustimmung.

(2) Die Leitung unsere Zustimmung ist selbst von den Verpflichtungen, den Regeln und den Normen des geregelten Bewusstseins bestimmt.

(3) Solche Normen gelten ohne Ausnahme für jede geeignete und unter passende Leitung stehende Überzeugung.

(4) Jede Person ist dem bestrebenswerten Ziel befohlen, falsche Meinungen auszusondern, neue zu erwerben und wahre festzuhalten.

(5) Weiterhin darf keine der verschiedenen zusätzlichen Merkmale, die unsere Meinungen auszeichnen, sich über die hervorragende Bedeutung ihrer Wahrheit bzw. Falschheit hinwegsetzen.

(6) Wohlbegründete Gründe zu haben, und kein anderes Anliegen, gilt als das bestimmende Kriterium der Normensetzung, wo der Norm unsere Meinungen leitet.

(7) Insbesondere, man hat wohl begründete Gründe P zu glauben, wenn diese Gründe überzeugend sind, wenn man daran glaubt was P durch diese Gründe mit sich bringt, oder an das glaubt, was durch P wahrscheinlich wird; und wenn man glaubt, dass die Gesamtheit dessen was einem überzeugend ist genügende Beweise darbringt, daß die Verneinung von P nicht wahrscheinlicher ist als P.

Schliesslich (8) bleiben die Aufmerksamkeit, Rücksicht und Besinnung, denen wohlbegründeten Gründe zugeteilt werden, immer von verschiedener Durchsichtigkeit. Daher ergibt sich ein beson-

deres Geheiss: Stimme nur dem zu, was deine Vernunft, wenn sie deiner Überzeugung nach nicht weniger als völlig klar und deutlich ist, dir als wohlbegründet zuteilt; und halte dich denn aus diesem Gründe allein daran, mit einer Entschlossenheit der Zustimmung die die Glaubwürdigkeit deiner Gründe entspricht.

Kurz gesagt, lässt sich der lockesche Begriff einer berechtigten Meinung in acht Thesen über die Leitung, die Verpflichtung, die Allgemeingültigkeit, die Zweckmässigkeit, das Endergebnis, die Rationalität, wohlbegründete Gründe und das Geheiss der Vernunft zusammenfassen. "Es gibt eine Meinungsethik" behauptete Locke, "die für alle Meinungen gilt; in dieser Ethik spielen Gründe eine besondere Rolle . . . wir glauben nur was unsere Vernunft, wenn sie nicht weniger als völlig klar und bewusst ist, uns als eine wohlbegründete Meinung vorstellt."<sup>31</sup> Im Rahmen der so verstandenen Modernität dürfte ein Person nur in diesem Falle behaupten können, eine intellektuell gerechtfertigte Meinung zu vertreten.

Dieser Grundriss des Denkens ist es, möchte ich behaupten, der jetzt vor einer fortschreitenden Neubewertung der Beziehungen zwischen der Kunst und der Philosophie weichen müsste. Es wäre aber zu viel und zu voreilig behauptet, möchte man meinen, dass das alte Paradigma, das des Modernismus, nun von einem neuen Muster, dem Muster der Fiktionalität ersetzt wird. Denn im aktuellen Fall können wir nur rückblickend ein neues Paradigma bestimmen und nennen und wir sind noch unterwegs. Immerhin lässt sich die Haltbarkeit des lockeschen Musters durch die verschiedenen, ausserordentlich fruchtbaren Ergebnissen einer erneuten Bessnung über die wesentlichen Beziehungen zwischen der Philosophie und der Kunst bestreiten. Von grundlegender Bedeutung für diese Beziehungen, wie ich sie eben erläutert habe, ist das sorgfältige Wiederauffinden von Heideggers Nachsinnen über die Kunst, denn sein Spätwerk stellt die hervorragendste Kunstphilosophie der aktuellen Diskussion in Frage.

## APPENDIX

In der zweiten Ausgabe seines Kommentars zu Paul Celans Atemwende, revidiert Gadamer seine hermeneutische Interpretation von Celans "Harnischstriemen."<sup>32</sup> Er gibt jetzt zu, dass ein erster Versuch die Grundwörter des Gedichtes "Harnisch," "Durchstichpunkte" und "Kluftrose" in Bezug auf Panzerung anstatt in Bezug auf geologische Formationen auszulegen Fehl läuft. Im Zeitalter des Kulturumbruches hat das Gedicht die Philosophie, der es bedürftig ist, um zu Wort zu kommen, untergraben. Und wer möchte behaupten, dass das Gedicht "Durchstichpunkte" nicht weiteres Umdenken verlangt, wenn nicht bei Gadamer, dann von uns, von unserem Verständnis der Kunst?<sup>33</sup> Vielleicht wäre es nicht ganz ohne Belang mit Celans Gedicht zu schliessen, denn wie jedes Kunstwerk stellt es uns viele Fragen, darunter auch die heideggerische Frage nach das Fragwürdigste einer Zeit wie die unsere, einer ZwischenZeit.

Harnischstriemen, Faltenachsen  
Durchstich  
punkte:  
dein Gelände.

An beiden Polen  
der Kluftrose, lesbar:  
dein geächtetes Wort  
Nordwahr. Südhell.

## Ammerkungen

- <sup>1</sup> This text was first published as «Durchstichpunkte: Heidegger und die aktuelle Kunstphilosophie,» in: *Spiegel der Welt: Sprache, Übersetzung, Auseinandersetzung*, ed. D. Papenfuß and O. Pöggler (Frankfurt: Klostermann, 1992), pp. 54-73. I thank Dietrich Papenfuss for his translation.
- <sup>2</sup> Siehe hierzu die Abhandlung von R. Neville, «The Social Importance of Philosophy,» *Abraxis*, 1:3945.
- <sup>3</sup> G. Granger, *Leçon inaugurale*, Paris: Collège de France, 1987.
- <sup>4</sup> *Journal of Philosophy*, 6 (1964), 57184.
- <sup>5</sup> Cambridge Mass., 1981, S. 135.
- <sup>6</sup> P. Guyer, «When is Black Paint More Than Black Paint?» *New York Times Book Review*, 1 February, 1987, S. 23.
- <sup>7</sup> *The Nation*, 11 Juni, 1988.
- <sup>8</sup> B. Tilghman, *But Is It Art?* (New York, 1984), S. 61. Siehe auch, S. 59.
- <sup>9</sup> G. Wilson, 1987, S. 28.
- <sup>10</sup> F. Schier, «Pop, Op, and Modern Flops,» *New York Times Book Review*, 5 April, 1987, S. 21.
- <sup>11</sup> Danto 1986, SS. xii, 44.
- <sup>12</sup> Danto 1986, S. 39.
- <sup>13</sup> Danto 1986, S. 41.
- <sup>14</sup> Danto 1986, SS. 48, 66.
- <sup>15</sup> Danto 1986, S. 110.
- <sup>16</sup> Pfullingen, 1959. Vgl. W. Biermel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst* (Köln, 1959), besonders über Heidegger SS. 182197; und P. McCormick, *Heidegger and the Language of the World* (Ottawa, 1976).
- <sup>17</sup> S. 97.
- <sup>18</sup> S. 126.
- <sup>19</sup> S. 115.
- <sup>20</sup> Vgl. den nur auf Englisch erschienenen Sammelband, *The Relevance of the Beautiful* (Cambridge, 1986). Ich zitiere diese Ausgabe, wie hier S. 46.
- <sup>21</sup> S. 109.
- <sup>22</sup> S. 110.
- <sup>23</sup> Vgl. «Dichten und Deuten,» *Jahrbuch für Sprache und Dichtung* (1961), SS. 1321.
- <sup>24</sup> S. 113.
- <sup>25</sup> S. 114.
- <sup>26</sup> Heidegger 1959, S. 102.
- <sup>27</sup> S. 139.

## APPENDIX

- <sup>28</sup> Vgl. Granger 1987.
- <sup>29</sup> Vgl. N. Wolterstorff, «The Emergence of Rationality.» Grand Rapids, Michigan, 1987, Manuscript.
- <sup>30</sup> Wolterstorff, SS. 412.
- <sup>31</sup> S. 45.
- <sup>32</sup> *Wer bin Ich, Wer bist Du?*, Frankfurt, 1986.
- <sup>33</sup> *Wer bin Ich, Wer bist Du?*, Frankfurt, 1986. Vgl. P. McCormick, *Fictions, Philosophies and the Problems of Poetics* (Ithaca, New York, 1988).