

E. Schütz

Heideggers Gedanken zum Ursprung des Kunstwerks

Kolloquium WS 1985/86

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.
© Egon Schütz

ERSTES KAPITEL

Inhalt M. Heideggers Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks

I

Heideggers Eröffnung der Frage nach dem Kunstwerk
als Kreisgang zwischen Ding und Werk

Heideggers erste Gedanken zum "Ursprung des Kunstwerks"

Der Neueinsatz

Sichtung der Dinge

Grundintentionen der Dingheit

- a) Das Trägermodell
- b) Das Empfindungsmodell
- c) Das Stoff-Form-Modell

Zwischenbilanz und methodische Zwischenbemerkung

Das zwanglose Erscheinen der Wahrheit (Dingheit)
am Zeug in der Kunst

II

Das Kunstwerk als erscheinendes Geschehen der Wahrheit

- a) Kunst als "Aufstellung einer Welt"
- b) Die "Herstellung der Erde"
- c) Der Streit zwischen Welt und Erde

Das Werk und die Wahrheit als Lichtung

Zwischenbemerkung

III

Kunstschaffen als Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit

Kunstschaffen und Werk

Das Kunstwerk als Bewahrung

Die Wesensbestimmung der Kunst als "Dichtung"

Der Ursprung der Kunst als Anfang

Bildungstheoretische Implikationen in Heideggers Philosophie
der Kunst (a) "Schenken", b) "Gründen", c) "Anfangen")

Einige Anmerkungen und Thesen zum Kolloquium

über

Kunst - Wissenschaft - Bildung

Unsere Zeit setzt auf Wissenschaft und respektiert Kunst. Für die Bildungsthematik bedeutet das: Bildung wird vor allem in der Bahn von Wissenschaft gesehen - sie erscheint als wissenschaftliche Bildung (Bildung durch Wissenschaft und für Wissenschaft).

In der Akzentuierung wissenschaftlicher Bildung liegt als pragmatischer Kern die Hoffnung, man werde mit dem Instrument der Wissenschaft und in ihrem Medium für das Leben und Überleben im wissenschaftlichen Zeitalter adäquat und zuverlässig vorbereitet.

Das wissenschaftliche Zeitalter, so hat es den Anschein, ist jene historische Stufe in der Entwicklung des europäischen Menschentums, auf der die Selbstgestaltung und Selbstverfügung des Menschen die Chancen errungen hat, sich objektiv und erfolgreich nach Maßgabe eigener Vernunft und eigener Zwecke zu

vollziehen: es wäre die Stufe optimaler Lebensrationalität.

Faktisch aber hat diese Rationalität (gekennzeichnet durch Prinzipien der Intersubjektivität und des Konsenses) dazu geführt, daß sich eine hochabstrakte Zwischenwelt zwischen Menschen und Dingen aufgebaut hat, die nur noch in formalen Struktur- und Systembegriffen darstellbar ist und vielfach als Weltverlust registriert wird.

Gegen diesen Weltverlust werden wiederum Wissenschaft und wissenschaftliche Bildung aufgeboten. Wissenschaft soll sich selbst vermitteln (übersetzen) und zwar dadurch, daß sie

- a) ihre metatheoretischen Grundlagen durchsichtig macht und
- b) sich als schul- und gesellschaftsdidaktisches Problem begreift und löst.

Es ist aber fraglich, ob durch eine metatheoretische und didaktische Wissenschaftswissenschaft der "empfundene" Weltverlust rückgängig gemacht werden kann, wenn man davon ausgeht, daß Wissenschaft, auf sich selbst angewendet, den Prinzipien treu bleiben muß, die für Wissenschaft überhaupt konstitutiv sind.

Es ist ferner fraglich, ob eine Metatheorie, die sich entweder als Erkenntnistheorie der Wissenschaften versteht oder die sich als philosophische Wissenschaftskritik begreift, über den argumentativen Bannkreis ihres Gegenstands hinausgelangt.

(Anmerkung: Es ist eine merkwürdige Beobachtung, daß bei vielen Bemühungen, den menschlichen Stellenwert positiver Wissenschaften zu bestimmen, und zwar kritisch zu bestimmen, die Abstraktheit des Denkens sich nur noch steigert und der reklamierte "Realitätsrückbezug" sich nicht einstellt.)

In dieser Situation stellt sich die Frage: ist denn das Welt- und Selbstverständnis der Wissenschaften (der Welt- und Selbstbezug der Menschen in den Wissenschaften) überhaupt der einzige originäre Zugang des Menschen zu seiner Welt und sich selbst? Gibt es nicht auch - nach wie vor - einen sinnbildhaften Bezug zu Menschen und Dingen, der nicht über taktische Methodologien und Strategien wissenschaftlichen Zuschnitts läuft und der dennoch Welt "aufschließt"? Das führt in den Bereich der Kunst - und zu weiteren Fragen, die Thesen enthalten:

Ist Kunst möglicherweise eine Welt- und Selbstanzeige, die im Ur-Element des Bildes (und des Bildens) eine eigene Wahrheit "entbirgt", die in Wissenschaft nicht auf- und unzurechenbar ist?

Ist der Bildsinn die Einbildungskraft des Menschen, der sich im künstlerischen Werk beispielhaft formt, ein anthropologisches Elementarphänomen, das eine grundsätzlich andere Synthesis von Mensch und Welt darstellt, als sie in wissenschaftlichen Experimenten und Urteilen, aber auch in technischen Produkten praktiziert wird?

Gibt es (in der Kunst) ein beispielhaftes "Wahrnehmen", das nichts mit der Wahrnehmung in wissenschaftlicher Erkenntnis-haltung zu tun hat und das dennoch nicht dumpf (irrational) ist?

Finden sich unterhalb der Ebene objektiv-abstrahierender Bezüge sinnbildliche "Weltbezogenheiten", die auch im Zeitalter der Wissenschaften Menschen miteinander und mit den Dingen "vorwissenschaftlich" vermitteln?

Sind diese Weltbezogenheiten möglicherweise ein vergessenes Element der Bildung, obwohl in allen allgemeinen Erziehungszielkatalogen vom "musisch-ästhetischen Bereich" als notwendigem Grundhorizont der Erziehung immer die Rede ist?

Alle diese Fragen haben - direkt oder indirekt - mit Kunst und unserem Verhältnis zu ihr zu tun.

Wir müssen also nach der Kunst fragen.

Es gibt aber zwei Grundstellungen einer reflektierenden Befragung von Kunst: Erstens, die Grundstellung der positiven Kunstwissenschaften. Hier ist Kunst Forschungsgegenstand wie andere Forschungsgegenstände auch. Zweitens, die Grundstellung der Ästhetik. Diese erscheint eher (zumindest seit Kant) als eine "philosophische Disziplin". Der Titel "Ästhetik" für eine eigenständige philosophische Frage nach der sinnlichen Wahrnehmung und nach dem Schönen wird auf Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) zurückgeführt (Aesthetica, 2 Bände, 1750-1758). Als Aufgabe einer philosophischen Ästhetik bezeichnete Baumgarten den Bereich der "Gesetze der sinnlichen und lebhaften Erkenntnis" (also der unteren Seelenkräfte in Kantischer Einteilung).

Gibt es der Sache nach Ästhetik als Lehre vom Schönen und der Kunst seit dem Altertum, (Platon verstand Kunst als Abbildung des Schönen, Aristoteles fand das Gemeinsame der Kunst in der Form der Kunstwerke; beide kannten nicht den Begriff eines "freien Kunstschaffens", da Kunst immer als Nachahmung galt, Kunstgenuß als Wohlgefallen an der Übereinstimmung von Urbild und Nachbild), so kommt die neuzeitliche Ästhetik in Kants "Kritik der Urteilskraft" auf den Höhepunkt. Kant nennt (in Anlehnung an K. Ph. Moritz "Über die bildende Nachahmung des Schönen") das Schöne als Gegenstand der philosophischen Ästhetik, und zwar im Unterschied zum Nützlichen, und er ließ das Schöne durch die Urteilskraft als Verbindung der Gefühle im interesselosen Wohlgefallen zustandekommen. Das ist im Grunde eine Subjektivierung des Schönen (der Kunst). Dagegen wandte sich der Deutsche Idealismus (Schiller, Hölderlin, Schelling, Hegel), die das Schöne als Offenbarung des Geistes (Hegel), der Idee (Schiller), der göttlichen Natur (Schelling), begriffen.

Die neuere Entwicklung der philosophischen Ästhetik (die sich damit den Kunstwissenschaften annähert) ist mehr empirisch oder idealtypisch orientiert. Sie tendiert zum Verzicht auf Normen und Ideale und will eine "Ästhetik von unten" (Gustav Theodor Fechner, 1801-1887).

Gegenwärtig scheint sich das Nachdenken über Ästhetik in drei Grundrichtungen zu bewegen:

- 1.) in eine marxistisch-sozialästhetische Richtung
(Georg Lukács, Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno);
- 2.) in eine phänomenologisch-hermeneutische Richtung
(u.a. Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer) und
- 3.) in eine empirisch-informationstheoretische Richtung
(Abraham A. Moles, Max Bense).

Nach A. Giannaras (Ästhetik heute, München 1974, S. 10) zeigt sich das Gemeinsame aller drei Richtungen "in ihrer Opposition gegen die traditionelle Ästhetik, sofern diese unter dem Einfluß der Metaphysik steht, die den Anspruch erhebt, zu wissen, was Schönes und was Kunst sei, indem sie die schönen Dinge und Kunstwerke unter dem Aspekt einer konstanten Natur oder eines allgemeinen Wesens zusammenfaßt, den sie Idee oder Ideal nennt."

Folgerungen: Wenn wir nicht in wissenschaftlicher, sondern in ästhetischer Grundstellung nach der Kunst als einem originären Weltzugang fragen, können wir uns nicht auf eine gültige philosophische Ästhetik beziehen. Wir können unsere Fragen nur an

"ästhetische Positionen" richten. Gehen wir vom allereinfachsten Sachverhalt in der Exposition unseres Fragens aus, so haben wir:

- Kunst (als Inbegriff von Kunstwerken, die als solche anerkannt sind)
- Künstler (als Inbegriff von Menschen, die solche Werke "machen")
- Rezipienten (als Inbegriff jener, die als Kunstfreunde, Kunsterlebende sich für Kunst "interessieren")
- und im "Überbau" haben wir die Kunstwissenschaftler (die sich mit dem Forschungsgegenstand Kunst befassen), Kunstästhetiker (die nach konstitutiven, kunsteigenen Gesetzmäßigkeiten fragen), Kunstkritiker (die künstlerische Produktionen bewerten), Kunstpädagogen (die an Kunstwerke "heranführen" wollen).

Unsere Frage nach dem eigentümlichen Welt- und Selbstzugang durch Kunst (selbst zunächst eine "Überbau-Frage") gehört sicherlich primär in den Bereich der Ästhetik. Hat diese grundsätzlich drei phänomenale Anknüpfungspunkte (nämlich Kunstwerke, Künstler, Rezipienten), so ergibt sich die Schwierigkeit, wo zu beginnen sei. Der Ansatz beim Künstler impliziert die Gefahr, Kunst in eine Psychologie des Künstlers aufzulösen (Geniepsychologie); der Ansatz beim Rezipienten läuft Gefahr, das Eigentümliche der Kunst in einem allgemeinen Empfindungserleben untergehen zu lassen (auch hier eine Gefahr überwertiger Psychologisierung); der Ansatz beim Kunstwerk enthält die Gefahr einer wirklichkeitsfernen Überstilisierung (Musealisierung des "großen Kunstwerks").

- Dennoch steckt in unseren Fragen, die anfangs gestellt wurden, eine Option für den Ansatz beim Werk, und zwar weil wir

- nach dem Differenzpunkt von technischer (wissenschaftlich-

technischer) Werkwelt und künstlerischer Werkwelt fragen;

- weil wir von diesem Differenzpunkt aus uns für den Wahrheitsunterschied von "wissenschaftlicher Logik" und "Logik der Kunst" interessieren.

Die Entscheidung für den Ansatz beim Werk schließt allerdings nicht aus die Einbeziehung des Künstlers und des Rezipienten. Sie ist nur eine vorläufige Präferenz, die im Gang unseres Nachdenkens durchaus relativiert, möglicherweise sogar als falsch angesehen werden kann. Der Ansatz beim Werk unterstellt also keine selbstverständliche Priorität - das Werk, das "vorliegt", ist nur etwas, an das man sich besser "halten" kann: es liegt gleichsam uns allen vor und gibt uns damit eine gewisse Blicksicherheit. Wie es aber vorliegt und als was, darüber wissen wir noch gar nichts. Wir ahnen nur, daß einer der Grundzüge des Kunstwerks in seiner schwierig zu erläuternden Bildlichkeit besteht.

Wenn wir uns aber für den Ausgang von Werk entscheiden, so liegt es nahe, eine philosophische Ästhetik zu befragen, die ebenfalls ihren Ausgang vom Werk nimmt. Das aber ist in der Ästhetik Heideggers der Fall.

Heideggers Gedanken zum "Ursprung des Kunstwerks"

I

Wir fragen nicht ohne Hintergedanken nach der Kunst. Die Hintergedanken haben den Charakter einer Vermutung. Unsere Vermutung ist: erstens, in der künstlerischen Weltzuwendung (wobei "Welt" die "Menschenwelt" einschließt) liegt eine Weltoffenheit eigener Art, die nicht substituierbar ist - weder durch die Religion, die Philosophie, noch durch die Wissenschaften älterer und neuerer Provenienz; zweitens, in der künstlerischen Weltzuwendung eröffnet sich eine eigene Bahn menschlicher Bildung, auf die man sich vor allem dann besinnen muß, wenn ein universaler Stil der dogmatischen Verwissenschaftlichung des Lebens sich zum Bewußtsein- und Wahrnehmungsmonopol ausbaut. Keineswegs erhoffen wir von der Kunst "Heil" in einer heillosen Welt (das wäre Romantik im schlechten Sinne), sondern wir suchen - bescheidener - nach einer anthropologisch tiefsitzenden Alternative zur wissenschaftlich-rationalen Weltinterpretation. Dies allerdings auch in der (noch ungedeckten) Überzeugung, daß Kunst Wahrheit zu verbürgen vermag - wahrscheinlich andere Wahrheit als die der Wissenschaft, aber doch Wahrheit. Das heißt, Kunst ist uns eine durchaus ernste Angelegenheit, allerdings von anderem Ernst, als er in der methodischen Sprödigkeit wissenschaftlicher Wahrheitsfindung liegt. Kunst kann "heiter" sein. Aber ihre Heiterkeit rechtfertigt sich letztlich durch jenes Moment der Klarheit, das Pestalozzi hervorhebt, wenn er davon spricht, es sei ihm etwas "heiter", also einsichtig geworden. - Wir beginnen unsere "Nachforschungen" mit der Frage nach dem Kunst-W e r k. Daß wir so beginnen, hat sein Motiv in der Sorge, der Beginn beim Erleben des Künstlers oder des Rezipienten könne uns zu schnell in (psychologisierende) Produktions- oder Rezeptionstheorien führen, die in gewisser Weise das Kunstwerk als Vorkommendes voraussetzen. Unsere Sorge galt also dem unfreiwilligen Überspringen dessen, wonach wir fragen wollen: des Werks, als das Kunst ist. Selbstverständlich darf man sich den Werkcharakter

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

der Kunst nicht zu massiv-dinglich vorstellen. Ein Musikwerk etwa ist von hoher Flüchtigkeit, wie auch das Gedicht, das nicht identisch ist mit der schriftlich fixierten Sprache, die es uns überliefert. Werke der bildenden Kunst und der Architektur haben hingegen eine festere Konsistenz in anderer Materialbeschaffenheit. Wir müssen uns also, wenn auch beiläufig, vor Augen halten, daß die Rede von "dem" Kunstwerk ganz eigentümliche Werkbeschaffenheiten überspringt, die in je spezifischen Ästhetiken (und Ästhesiologien) zu bedenken wären.

Dieses Hinweises eingedenk, fragen wir dennoch zunächst nach "dem" Kunstwerk und lassen uns in diesem Fragen von Heidegger leiten. Heidegger veröffentlichte in den "Holzwegen" (5. Aufl. 1972) unter dem Titel "Der Ursprung des Kunstwerks" die Zusammenstellung von drei Vorträgen, die 1936 im Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt/a.M. gehalten wurden. Die Entstehung dieser Vorträge hat selbst eine kurze Geschichte, die ins Jahr 1935 zurückreicht. Diese Geschichte ist insofern von Bedeutung, als sie auf den ersten Adressatenkreis der Vorträge verweist: es waren kunstinteressierte Bürger und Studierende (der Universität Zürich), also kein im engeren Sinne des Wortes "akademisches Publikum". Es handelt sich also tatsächlich um Vorträge und nicht um (wissenschaftliche) Universitätsvorlesungen. Dadurch gewann Heidegger sicherlich Freiheit in der Darstellung und die Möglichkeit eindrucklicher Konzentration. - Anordnung und Titel der Vorträge verraten ferner schon in den Überschriften einen Spannungsbogen: Es geht um "Das Ding und das Werk" (um die seltsame Verschlingung von Ding und Werk im Kunstwerk), um "Das Werk und die Wahrheit" (um die Merkwürdigkeit, daß Wahrheit als Kunst "geschehen" kann) und schließlich um die "Wahrheit und die Kunst" (um die Frage, wie Wahrheit als Kunst geschieht). Schon an diesen Titeln ist abzulesen, für Heidegger entfaltet sich die Frage nach der Kunst als zu durchdenkendes Verhältnis von Ding, Werk und Wahrheit. Allerdings muß man darauf vorbereitet sein, diese geläufigen Begriffe völlig umzudenken, wenn man sie in Heideggers Sinn verstehen will. Wie immer aber dieses Umdenken aussehen mag, es ist eine Zumutung, der man sich aus-

setzen muß, wenn man auf originäres Denken trifft.

II

Schauen wir zu und versuchen wir, in Heideggers Denkbewegung zu gelangen, denn, das ist schon beim ersten Lesen auffällig, Heidegger referiert nicht etwa seine oder anderer Ansichten über Kunstwerke, sondern er eröffnet im unmittelbaren Einsprung einen Gedankenzug. "Ursprung bedeutet hier (im Titel "Der Ursprung des Kunstwerkes") jenes, von woher und wodurch eine Sache ist, was sie ist und wie sie ist." (a.a.O. S. 7) Man könnte auf die Interpretation dieses Satzes viel Denkgelehrsamkeit verwenden, könnte auf das Daßsein und das Wassein in der philosophischen Begriffsgeschichte verweisen und auf die Art, wie Wesenheiten im Zusammenkommen von Wassein und Daßsein (essentia und existentia) gedacht wurden. Wir bedürfen aber dieser Gelehrsamkeit nicht, um Heideggers "Einsprung" zu verstehen. Denn er setzt (anscheinend) sehr naiv an, nämlich mit einem Allerweltsverständnis von "Ursprung". Ursprung ist das, woher etwas kommt: das Kind von den Eltern, das Werkzeug vom Schmied, der Regen vom Himmel und so fort. Und entsprechend verstehen wir uns auf das "Wesen" von Kindern, weil wir die Elternschaft kennen, auf das "Wesen" des Hammers, weil wir den abgezweckten Produktionsvorgang kennen, in dem er hergestellt wird, auf das "Wesen" des Regens, weil wir um die Wolken wissen, aus denen er fällt. In diesem Sinne haben wir keine Schwierigkeiten mit dem "Ursprung" als "Wesensherkunft". Wesen ist in der Tat das, woraus etwas Bestimmtes entspringt und das in ihm deutlich bleibt. Wir brauchen also die Ursprünglichkeit, von der bei Heidegger die Rede ist, gar nicht berätseln, so scheint es wenigstens, denn wir kennen sie und machen ständig von dem Gedanken Gebrauch, daß wir das Wesen einer Sache dann begriffen haben, wenn wir ihre Herkunft kennen. - Auch Heidegger läßt sich anfänglich, wenn auch nicht ohne Hintersinn, auf unser Alltagsverständnis von Wesen als Wissen um die Herkunft von etwas ein. Er spielt mit der "gewöhnlichen Vorstellung". Gemäß dieser Vorstellung ist die Wesensherkunft des Kunstwerks offenbar

der Künstler. Denn woher sonst sollten die Kunstwerke herkommen? Das leuchtet ein. Aber ebenso leuchtet ein, daß es keine Künstler gäbe, wären keine Kunstwerke vorhanden. Heidegger löst nun diese Merkwürdigkeit nicht auf, indem er etwa die Frage stellt: Was war zuerst - der Künstler oder das Kunstwerk? Diese Frage würde die wechselseitige Vorausgesetztheit in der Perspektive des Ursprungs nicht beseitigen.

Kann man aber das Werk nicht einfach aus dem Künstler hervorgehen lassen und diesen nicht schlicht aus dem Resultat seiner Werke "deduzieren", kommt man also mit diesen beiden "Herkünften" nicht aus, dann bietet sich immer noch "die Kunst" als Ursprung von beidem - von Künstler und Werk - an. Damit entkommt man anscheinend dem Dilemma, in das die Versuche führen, entweder den Künstler oder sein Werk als primäre Herkunft anzusetzen. Aber bedeutet das nicht, jetzt mehrere "Herkünfte" annehmen zu müssen? Bei Heidegger sieht es so aus. Er läßt den Künstler als Ursprung des Werkes ebenso gelten wie umgekehrt. Er konzediert einen Wechselbezug je eigener Art (das Werk läßt einen Menschen als Künstler erkennen, ist insofern der (soziale) Ursprung seines Künstlertums; der Künstler bringt das Werk hervor und ist daher dessen Herkunft als Hervorbringer). Jedoch, dieser Wechselbezug reicht offenbar nicht aus, um die Wesensherkunft der Kunst zu klären. Man fragt erstaunt: warum reicht er nicht aus? Warum kann man nicht sagen: der Künstler bringt die Kunstwerke hervor und sofern ihm das gelingt, bestätigt und "generiert" ihn das soziale Ansehen seiner Werke als Künstler. Die Herkunft seines Ansehens und seiner Werke könnten doch gleichsam als doppelte (wechselbezüglicher) Ursprung von Kunst gelten - und damit wäre das Problem der "Wesensherkunft" gelöst. Dagegen muß man allerdings im Sinne Heideggers zurückfragen: Macht denn nicht die Lösung der Ursprungsfrage in der Doppelherkunft von Kunst und Künstlern Gebrauch von einem Vorverständnis dessen, was "Kunst überhaupt" ist? Sowohl die Vorstellung des Künstlers als Künstler (die soziale Anerkennung seines Schöpfungstums) wie auch die Identifikation seines Werkes als Kunstwerk beziehe sich auf eine, wenn auch noch so vage "Idee", "Leitvorstellung", "Konzeption" von dem, was Kunst sei. Der dritte Ursprung wird

also von Heidegger keineswegs "idealistisch" in seine Überlegungen hineingezaubert, sondern er erweist sich durchaus als eine Denknöwendigkeit oder - zunächst einfacher - als ein Befund. Es gibt so etwas wie "die Kunst", und sei es auch nur im blinden Gebrauch ihres Namens zur Identifikation von Künstlern und Kunstwerken.

III

Schon die ersten Überlegungen Heideggers zum Kunstwerk sind, obgleich fast banal, zugleich verwirrend. In der Zusammenfassung: nichts scheint selbstverständlicher zu sein, als "Ursprung" im Sinne von "Wesensherkunft" zu begreifen. Nichts ist offenbar verständlicher, als dieses Begreifen auch auf das Kunstwerk anzuwenden. Aber schon die erste Anwendung macht unsicher. Denn es ist gar nicht eindeutig auszumachen, was worin seinen Ursprung (seine Herkunft) hat. Hier mit einem Wechselverhältnis, mit dem Doppelverhältnis von Kunst und Künstlern zu operieren, ist anscheinend ein Ausweg, der sich des Beifalls versichern kann. Kunstwerke verdanken sich dem Künstler und der Künstler (sein Renommée) den Kunstwerken. Das kann jeder nachvollziehen. Aber nur wenige bemerken, wie bei dieser Selbstverständlichkeit etwas im Schatten bleibt: die vorauslaufende Bestimmung von Kunst selbst. Wird sie aus ihrem Denkschatten herausgezogen, dann muß man in der Tat von einem dreifachen Ursprung sprechen: vom Ursprung des Werks im Künstler, des Künstlers im Werk und von beider Ursprung in "der Kunst".

Indes - drei Ursprünge? Ist die Kunst dreierlei "Wesens"? Man zögert, das zu bejahen. Schon deshalb, weil wir mit "Wesen" die Vorstellung verbinden, diese könne nur "eines" sein. In diesem Sinne sprechen wir von "Wesenseinheit", weil das Einheitliche gerade das Zuverlässige des Wesens gegenüber der Mannigfaltigkeit von Erscheinungen ausmacht. Insofern könnte eine

"dreifache" Herkunft keine Wesensherkunft, sondern höchstens ein Zusammenlaufen von Einzelmotiven sein, die ihrerseits noch einmal die Frage nach dem hervorrufen, was ihnen als "gemeinsames" Wesen zugrunde liegt. Hätte Heidegger im übrigen die Möglichkeit eines "mehrfachen" Wesens der Kunst ernsthaft erwogen, so hätte er den Titel seiner Vorträge anders wählen müssen: nicht "Der Ursprung", sondern "Die Ursprünge des Kunstwerkes". Daß er aber den Singular setzt, kann nur bedeuten: Der Gedanke an ein mehrfaches Wesen der Kunst wird von ihm nicht ernsthaft erwogen. Daher bleiben auch die Überlegungen offen, das heißt die Frage, ob es Kunst gebe, weil es Werke und Künstler gibt, oder ob es sich umgekehrt verhalte, bleibt gegenüber der Annahme eines dreifachen Wesens bestehen. Das erste Umspielen der Begriffe "Kunst", "Künstler", "Kunstwerk" führt also zu keiner Eindeutigkeit hinsichtlich der Herkunft, des Wesens von Kunst. Im Gegenteil, die Wesensherkunft bleibt offen - offener als zuvor.

Dennoch waren die Anfangsüberlegungen nicht überflüssig und nutzlos, weil sie den Gang des Nachdenkens in eine bestimmte Bewegung brachten, auf die Heidegger - gewissermaßen im zweiten Schritt - seine Aufmerksamkeit richtet. Der zweite Schritt beginnt mit der Feststellung: "Was Kunst sei, soll sich aus dem Werk entnehmen lassen. Was das Werk sei, können wir nur aus dem Wesen der Kunst erfahren." (a.a.O. S. 8) Das ist nichts anderes als eine knappe Formel für die ersten Versuche, Kunstwerk, Künstler und Kunst so in eine Beziehung zu bringen, daß sich daraus der Blick in den Ursprung eröffnet. Das anfängliche Mißlingen des Versuchs lenkt jetzt die Aufmerksamkeit auf die Denkbewegung, den Denkgang selbst, auf die "Methodologie" und läßt den Verdacht aufkommen, sie sei letztlich unzureichend. Das Unzureichende läge in einem offenkundigen Zirkel: Wer nach dem Wesen des Kunstwerks fragt und es an Werken ermitteln will, muß offenbar schon zuvor diese Werke als Kunstwerke identifiziert haben. Er weiß im Grunde schon, was Kunst ist, und stellt, so die herkömmliche Logik, keine echte, sondern nur eine tautolo-

gische Frage, die sich schon beantwortet hat, bevor sie sich stellt. Verhält es sich aber so, dann kann diese Frage nicht als echte "Forschungsfrage" akzeptiert werden, denn sie schließt keine neuen Sachverhalte auf. (Der formale Zirkel besteht darin, daß in der Prämisse schon unterstellt wird, was Ergebnis der Konklusio sein soll. Die logische Deduktion wäre also nur scheinhaft und selbstbestätigend.) War daher die Denkbewegung falsch? Dieser naheliegenden Auffassung schließt sich Heidegger nicht an. Denn die Prüfung methodologischer Alternativen führt zu keinem besseren, zirkelfreien Ergebnis. Eine Alternative wäre das vergleichende Verfahren, die andere eine Ableitung aus obersten Begriffen. Beide Verfahren aber, das Vergleichs- wie das Ableitungsverfahren, unterliegen selbst, wie Heidegger nachweist, der Zirkelhaftigkeit. Denn der Vergleich bedarf des tertium comparationis (im vorliegenden Fall eines Vorwissens von der "Kunsthaftigkeit des Kunstwerks") und die Ableitung braucht die vorauslaufende Setzung dessen, was apriori als Kunst gelten soll (etwa das "interesselose Wohlgefallen am Schönen"). Das Ergebnis dieser methodologischen Zwischenüberlegung wäre: der Zirkel ist unvermeidbar, insofern war auch die anfängliche Denkbewegung nicht falsch, auch wenn sie nicht zu bereits befriedigenden "Ergebnissen" führte. Heideggers Konsequenz aus der methodologischen Zwischenüberlegung lautet: "So müssen wir den Kreisgang vollziehen." (a.a.O. S. 8) Hier wird man an den Paragraphen 23 von "Sein und Zeit" erinnert (sein Thema: Verstehen und Auslegung), in dem Heidegger die Denkforderung stellt: "Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen." (a.a.O. S. 153) Der Akzent liegt auf "in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen". Auf das Problem des Kunstursprungs bezogen heißt das: man darf sich von der Zirkelhaftigkeit der ersten Denkbewegung nicht logisch kopfscheu machen lassen und auch nicht resignieren vor dem Ungedanken eines "dreifachen" Wesensursprungs von Kunst, sondern man muß noch viel dringlicher nach dem Werkcharakter von Kunstwerken fragen, und zwar mit der Besessenheit handwerklicher Genauigkeit. Vor allem daran hat es im

ersten Angang gefehlt. Anstatt hartnäckig nach "Ursprung" und "Kunstwerk" zu fragen, wurden beide in der Abschätzung von Beziehungen zwischen Kunst, Künstler und Kunstwerk übersprungen, und zwar in der Anwendung bestimmter Denkschemata der Verursachung und in der Meinung, man wisse, was ein Kunstwerk "in seinem Wesen" sei, wenn man herausbekomme, wie es vordergründig verursacht werde.

Der Neueinsatz

Der Neueinsatz des Gedankengangs zum Ursprung des Kunstwerks, jetzt allerdings unter Aufdeckung und Anerkennung der Zirkelhaftigkeit, die mit diesem Denk-Gang verbunden ist, nimmt sich im Vergleich zum ersten Einsatz bescheiden aus. Er beginnt nicht mit einem expliziten Wissen, schon gar nicht mit einem "Wesenswissen" von Kunst und ihrem Ursprung, sondern mit der schlichten Jedermannsvertrautheit: "Kunstwerke sind jedermann bekannt." (a.a.O. S. 8) Jedermann kennt Bilder und Bauwerke und nimmt sie als "gegeben" hin. Noch schlichter gesagt, Kunstwerke kommen vor wie anderes auch, sie sind zunächst einmal vorhanden wie andere beliebige Dinge der Natur oder der menschlichen Werk Tätigkeit. Mit entschiedenem Trotz wehrt sich Heidegger gegen eine voreilige Wertaufladung von Kunstdingen, gegen ihre Aura und ihren Nimbus, die sie etwa als "hohe Kulturleistungen" in unserer verklärenden Schätzung besitzen. Kunstwerke sind zunächst und vor allem anderen "Dinge", dinglich Vorkommendes, und selbst das Elitäre ästhetischen Erlebenwollens, der hohe Kunstgenuß, müssen etwas haben, das sie erleben und genießen können - eben das Kunst"ding". Das ist - anscheinend - eine so banale Feststellung, daß sich der Kenner (im Unterschied zum Banausen) mit dieser Selbstverständlichkeit nicht zufrieden gibt. Kunstwerke mögen "vorkommende" Dinge sein, aber "wesentlich" und "eigentlich" sind sie doch etwas ganz anderes: etwa Allegorien, die einen Gedanken öffentlich darstellen (von AGOREUO, in der Versammlung offen reden) oder Symbole, in denen etwas Unan-

schauliches anschaulich wird (von SYNBALLEIN, zusammenfallen). Gemäß dieser Vorstellung ist das Dingliche der Kunst nichts anderes als ein notwendiges Trägersubstrat von Bedeutungen, an ihm selbst aber weitgehend bedeutungslos. Für Heidegger jedoch ist das viel zu eilig geschlossen oder interpretiert. Er verweigert sich dieser Blickbahn, die Kunstwerke als ein Kompositum von Substrat und Bedeutung begreift und in der "sich seit langem die Kennzeichnung des Kunstwerkes bewegt." (a.a.O. S. 10) Denn hier bleibt unbedacht, was das Dinghafte selbst sei, dem man üblicherweise nur einen sekundären "unbedeutenden" Rang einräumt. Für ihn gilt, ehe man entscheiden kann, ob das Wesentliche eines Kunstwerks in seiner allegorischen oder symbolischen Bedeutung und oberhalb seines dinglichen Vorkommens liegt, muß man erst einmal wissen, was denn dieses unscheinbare Dingliche sei, das Kenner wie Nicht-Kenner immer schon voraussetzen, wenn sie sich auf Kunst in der einen oder anderen Weise beziehen. In bester philosophischer Tradition wird also für Heidegger das Selbstverständlichste am Kunstwerk zum Problem. Er verhält sich nicht wie "Jedermann".

Sichtung der Dinge

Man kann Heidegger zuschauen, wie er das "Handwerk des Denkens" anläßlich der Frage nach dem Werkcharakter des Kunstwerks betreibt. Die Frage nach dem Kunst w e r k hat ihn auf die Frage nach dem "Ding" geführt, da man, im Sinne einer allgemeinsten Übereinkunft und Bestimmung, Kunstwerke als irgendwie vorkommende Dinge bezeichnen kann. Nun ist aber für Heidegger diese allgemeinste Bestimmung nichts, das man durch eilige Hinzufügung von Attributen der Unterscheidung hinter sich lassen kann, um zum eigentlichen Kunstwerk zu gelangen. Im Gegenteil, dieses Allgemeinste wird ihm als solches zum Problem. Er fragt also zunächst nach der Dingheit der Dinge und eilt nicht fort zu der Werkheit der Kunstwerke, wie man es durchaus aus Unzufriedenheit mit der Allgemeinheit des Dinglichen zu tun geneigt ist. Allerdings wird dabei nicht das Ziel aufgegeben, den Ursprung des Kunstwerks zu bedenken -

auch wenn vorübergehend dieser Eindruck entstehen könnte. Wie aber kommt man zur Dingheit (zum Wesen) der Dinge? Was ist Heideggers "Methode"? Sie ist zunächst recht unscheinbar. Denn Heidegger beginnt mit einer beinahe ermüdenden Aufzählung dessen, was alles mit dem Namen "Ding" belegt wird: Stein, Krug, Brunnen, Milch, Wasser, Wolke, Distel, Blatt, Habicht - aber auch Flugzeuge und Rundfunkgeräte. Man sieht leicht, daß sich diese Auflistung von Dingen beliebig erweitern lassen würde. Es gibt eine Unzahl von Dingen, von Naturdingen und menschlichen Werkdingen; und in der Tat, wenn Kant selbst das als "Ding" bezeichnet, was gar nicht den Charakter eines gegenständlich Vorkommenden hat (z.B. die Welt als *omnitude realitatis*), dann gibt es letztlich nichts, was nicht ein Ding wäre, sofern es überhaupt ist. Sein und Dingsein fielen zusammen. Es gibt also, das wäre eine erste Feststellung des Überblicks, einen Maximalgebrauch des Dingbegriffs, und zwar offensichtlich philosophisch legitimiert. Im Horizont dieses Maximalgebrauchs rechnen auch Tod und Gericht, Götter und Menschen zu "Dingen". Zwei Überlegungen hindern nun Heidegger, sich diesem Maximalgebrauch anzuschließen. Die erste Überlegung realisiert, daß der Maximalgebrauch keine Unterscheidung von Ding und Werk mehr zulassen würde (das wäre eine denkstrategische Überlegung); die zweite bringt eine "Scheu" ins Spiel: die Scheu, Götter, Menschen und Tiere als "Dinge" zu bezeichnen. Das wäre eine qualitative Überlegung, die an einer verbreiteten Grundhaltung anknüpft. Darin zeigt sich eine Erweiterung des methodischen Vorgehens. Es wird nicht mehr nur aufgezählt, sondern es werden auch Gewichtungen aufgenommen, und zwar offensichtlich als phänomenologisch nützliche "Hinweise". Die Berücksichtigung der Gewichtungen aber führt, im Unterschied zum anfänglich "maximalen" Dingbegriff zu einer "Minimalversion". Heidegger bezeichnet diese Minimalversion als "bloßes Ding" (a.a.O. S. 11). Bloße Dinge sind nichts als Dinge, Vorkommendes ohne Sinn, Zweck und Bewandtnis. Daher zählen nicht einmal die Gebrauchsdinge zu ihnen. An diesen "bloßen Dingen" setzt der Fortgang der Analyse Heideggers an. (Dabei ist - zunächst - nicht ersichtlich, warum er als Aus-

gangspunkt den Minimalbegriff wählt. Vielleicht deshalb, weil er am meisten einklammert?)

Grundinterpretationen der Dingheit

Die Freilegung der "bloßen Dinge" als "eigentlicher" Dinge soll die sachgerechte Frage nach der Dingheit der Dinge erlauben. ("Die bloßen Dinge, mit Ausschluß sogar der Gebrauchsdinge, gelten als die eigentlichen Dinge. Worin besteht nun das Dinghafte dieser Dinge?" a.a.O. S. 11) Hier kann es jetzt nicht mehr darum gehen, Dinge aufzulisten, den Begriffsgebrauch zu registrieren und mitlaufende Taxierungen zu vergegenwärtigen. Das alles gehört zur Vorbereitung des Gegenstandsfeldes - eben zur "Sichtung". Jetzt kommt es Heidegger darauf an, das Gegenstandsfeld interpretierend auf die Frage nach der Dingheit des "bloßen Dinges" hin zu bearbeiten. Methodisch geht er nun so vor, daß er nicht etwa selbst (mit originärem Anspruch) diese Bearbeitung vornimmt, sondern sich auf vorhandene Bearbeitungen (Auslegungen) bezieht. Eine (scheinbare) Begründung dafür ist die abkürzende Nutzung vorhandener Auslegungsleistungen in der Denkgeschichte. In Wirklichkeit geht es Heidegger allerdings darum, das Gegenstandsfeld auch von diesen Auslegungen zu befreien. Denn der Hinweis in dem Satz ist deutlich: "Die Antworten auf die Frage, was das Ding sei, sind in einer Weise geläufig, daß man dahinter nichts Fragwürdiges mehr verspürt." (a.a.O. S. 12) Es geht also nicht um Wegabkürzung, sondern um eigene Wegbahnungen durch traditionelle Auslegungen hindurch. Sie gehören letztlich - auf reflektierter Stufe - genau so zu phänomenalen Befunden wie der exzessive oder restriktive Begriffsgebrauch von "Ding". Oder anders gesagt, liegt in den Begriffsverwendungen ein ungehobenes Vorverständnis ihres Gebrauchs, so in den Auslegungen ein ungehobenes Vorverständnis der Reflexion.

Es sind nun drei Grundinterpretationen, die Heidegger als denkgeschichtliche "Modellauslegungen" der Dingheit des (bloßen) Dinges in den Blick faßt: Das "Trägermodell" (Dinge gelten als

Träger von Merkmalen), das "Empfindungsmodell" (Dinge gelten als Einheiten einer Empfindungsmannigfaltigkeit) und das Form-Modell (Dinge gelten als formgebende Gestaltung an sich formloser Stoffe). Alle diese Modellauslegungen aber gehen von einer metaphysischen Grundannahme aus, daß nämlich das Wesen des Seienden in seiner Dinghaftigkeit besteht, daß man an Dingen studieren könne, was das viel zitierte "Sein des Seienden" sei - eine Annahme, die Heidegger bekanntlich nicht teilte.

a) Das Trägermodell

Was bedeutet die Interpretation der Dingheit des Dinges im Sinne dieses Modells? Sie bedeutet die Auslegung der Dingheit im Sinne eines "Kerns", an dem sich Eigenschaften (Attribute) anheften. Der Modellursprung liegt im griechischen Denken (zum Beispiel bei Aristoteles), das die Dinge als einen Zusammenhang von Merkmalen (SYMBEBEKTA) an einem Zugrundeliegenden (HYPOKEIMENON) ansah. Für Heidegger war das eine sehr folgenreiche Auslegung, die sich über das römisch-lateinische Denken, (HYPOKEIMENON wurde als subjectum, HYPOSTASIS als substantia und SYMBEBEKOS als accidens übersetzt) bis in die Gegenwart durchhielt. Folgenreich war diese Auslegung aber nicht nur in ihrer ursprünglichen Form, sondern auch in ihrer Übersetzungsgeschichte, die eine Geschichte der Umdeutung ist. Man kann sich ohne große Denkanstrengung vergegenwärtigen, was es bedeutet, wenn HYPOKEIMENON, ursprünglich das "Zugrundeliegende", mit "Subjekt" übersetzt wird: nämlich nichts Geringeres als die Substitution des Substantiellen (wesentlichen) durch den Menschen selbst. Hier wird nicht nur übersetzt, sondern es werden die Weichen zu einem Bedeutungswandel gestellt, der sich in der Heraufkunft des neuzeitlichen Subjektivismus - über die Vermittlung von Descartes - vollendete. Das Zugrundeliegende ist nicht mehr etwas außer- oder unterhalb des Menschen, sondern er ist es selbst, das heißt, er wird zum Herrn der Dinge.

Diese "substantielle" Herrschaft des Menschen über das Dingliche spiegelt sich, worauf Heidegger aufmerksam macht, auch

in der Sprache. Die Verbindung von Subjekt und Prädikat im einfachen Aussagesatz ist nichts anderes als die sprachliche Entsprechung zum Trägermodell des Dinges. Wie dort Träger und Eigenschaften zusammentreffen, so verbinden sich im Satz Subjekt (als Träger) und Prädikat (als Eigenschaften) zur Ganzheit einer Aussage. Satzbau und Dingbau sind also in Übereinstimmung, womit sich jedoch noch nicht die Frage erledigt, wie eigentlich diese Übereinstimmung zustandekommt. Dadurch etwa, daß sich die Sätze dem Dingbau anmessen, oder dadurch, daß sie die Dinge gemäß ihrer Eigenstruktur vorab "erzeugen"? Dazu stellt Heidegger fest: "Die Frage, was das Erste sei und das Maßgebende, der Satzbau oder der Dingbau, ist bis zur Stunde nicht entschieden." (a.a.O. S. 13) Das heißt, bis heute ist nicht ausgemacht, ob wir die Dinge anthropomorph gemäß unseren Sprachbedingungen "konstruieren" oder ob sich die Eigenständigkeit des Dingbaus "irgendwie" in unserer Sprache niederschlägt - oder ob nicht vielleicht das eine und das andere der Fall ist. Heideggers These zu dieser Vexierfrage lautet, daß - vielleicht - der Wechselbezug von Satz- und Dingbau gar nicht nach einer Seite hin entschieden werden kann, sondern den Rückgang auf eine "ursprünglichere Quelle" erforderlich macht.

Wir halten jedenfalls fest: Die Bestimmung des Zugrundeliegenden als Subjekt, der die Sprache folgt, signalisiert den Aufbruch des Menschen zu einer anthropomorphen Beherrschung der Welt, die es am Ende nicht mehr erlaubt, zwischen "bloßen Dingen" und Dingen "für uns" zu unterscheiden. Und sie würde schließlich auch die Differenz von bloßen Dingen und Kunstwerken einebnen. - Nun trifft die Universalisierung des Träger-Eigenenschaft-Modells als durchgängige Auslegung der Dingheit durch den Menschen und am Maßstab seiner Sprache in ihm selbst auf Unbehagen und Widerstand. Der Widerstand liegt (ähnlich wie beim Maximalgebrauch des Begriffs) wiederum in einem "Gefühl", in einer "Stimmung". Man hat das Gefühl, den Dingen Gewalt anzutun, wenn sie nichts anderes sein sollen als die "Produkte" unserer Hinsichten und Aussagen. Allerdings sind "Gefühle"

und "Stimmungen" keine guten Argumente. Das räumt Heidegger ein. Er insistiert allerdings darauf, daß ihnen eine eigene Vernunft zukommen könne, die sich mit der Alternative des Rationalen oder Irrationalen nicht einfangen läßt. Gemäß dieser Vernunft erscheint die Universalisierung der Träger-Auslegung zur Bestimmung der Dingheit gleichsam als eine Gewalttat, als ein "Überfall". So gelangt man, im Gegenzug gegen diesen Überfall und im Wunsch, ihn zu vermeiden, zu einem zweiten Modell, das dem "bloßen Ding" in seiner Dinghaftigkeit mehr Gerechtigkeit zuteil werden läßt, so jedenfalls hat es den Anschein.

b) Das Empfindungsmodell

Hier hält sich der Mensch offenbar gegenüber dem "bloßen Ding" zurück. Er läßt es auf sich einwirken, auf seine Sinne. Das Ding ist ihm das AISTHETON, das mit den Sinnen Vernommene, beziehungsweise die "Einheit", "Ganzheit", "Gestalt" eines sinnlich Vernommenen. Ohne Zweifel ist dieses Empfindungsmodell der Dinghaftigkeit genau so verbreitet wie das Träger-Modell - für Heidegger ein dringender Anlaß, es zu prüfen. Das Gegenargument gegen die nur vermeintlich größere Nähe des Empfindungsmodells zum bloßen Ding liegt für Heidegger in der Aufdeckung der Täuschung über seine Passivität. Denn in Wirklichkeit, so läßt Heidegger erkennen, empfinden wir gar nicht erst sinnlich-passiv und arrangieren dann die Sinnes-eindrücke zu irgendeiner Einheitsform. Vielmehr empfinden wir immer schon etwas Bestimmtes (den Sturm oder das Flugzeug). Versuchen wir aber, von diesen bestimmenden Akten des Empfindens abzusehen, so schweben wir nur in einem diffusen Empfindungskonglomerat, in dem nichts mehr von einem "bloßen Ding" auszumachen ist. Das Bestreben also, den "Überfall" auf die Dinge (gemäß dem Träger-Modell) zu vermeiden, bringt den Menschen nicht in die erwünschte Nähe der Dinge, sondern läßt sie in einer unbestimmten Empfindungslosigkeit verschwinden. Der gewalthaften Distanzierung im Träger-Modell entspricht die gewaltlose Gewalt der Annäherung im Empfindungsmodell, es sei denn, man räumt ein, auch die Wahrnehmung des Dinges als

AISTHETON der Sinne habe einen konstitutiven (und keineswegs einen hinnehmenden) Charakter. Das würde allerdings auf eine Strukturgleichheit von Träger und Empfindungsmodell hinauslaufen. - Nun gibt es aber offenbar eine Modellauslegung der Dingheit, die die Distanzierungstendenzen der Dingauslegung als Träger von Eigenschaften mit den Annäherungstendenzen des Empfindungsmodells sinnvoll verbindet:

c) Das Stoff-Form-Modell

Das Stoff-Form-Modell ist die dritte Grundausslegung der Dinghaftigkeit des Dinges, die Heidegger traditionskritisch prüft. Die Frage ist auch hier, ob dieses Modell den Charakter eines gewalthaften oder gewaltlosen "Überfalls" hat. Um es vorweg zu nehmen, auch dieses Denkmodell entgeht nicht der Kritik Heideggers, aber es führt am weitesten in die Problematik der Dinghaftigkeit des Dinges hinein und erweist sich schließlich als geeignet zur Fortführung des Gedanken-Gangs. Zunächst aber die Modellexposition und Kritik. Das Stoff-Form-Modell denkt Dinge grundsätzlich als Synthesis von Stoff (HYLE) und Form (MORPHE). "Das Ding ist ein geformter Stoff." (a.a.O. S. 16) Auch diese Vorstellung findet den Applaus alltäglichen Meinens, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil sie ebenso auf die Naturdinge wie auf die Gebrauchsdinge paßt. Aus diesem Grunde gilt dieses Modell auch als bevorzugtes Begriffsschema für Kunsttheorie und Ästhetik, erscheinen doch gerade Kunstwerke als intentionale Zusammenfügungen von Inhalten und Formen, und zwar als solche, die zu einem "schönen Anblick" (EIDOS) führen. Anders gesagt, sowohl Naturdinge wie Gebrauchsdinge wie auch Kunstwerke (Kunstwerke) lassen sich vorzüglich nach dem Stoff-Form-Modell auffassen - so vorzüglich allerdings, daß man (mit Heidegger) mißtrauisch wird. Und dieses Mißtrauen steigert sich noch, wenn offenkundig wird, daß der interessierende Unterschied zwischen Dingen und "bloßen Dingen" (in dem sich der Ursprung des Kunstwerks erläutern soll) in der "Begriffsmechanik" des Stoff-Form-Modells hinfällig wird.

Das fordert dazu auf, dem Stoff-Form-Modell genauer nachzufragen. Dabei stellt sich in Heideggers Analyse heraus: Dinge, die nach diesem Modell hinsichtlich ihres Ursprungs gedacht werden, haben vor allem einen "Zeug"-Charakter, d.h. es sind Dinge mit einer bestimmten "Dienlichkeit", also Zweckmäßigkeit (z.B. die Axt, das Schuhzeug). Die Synthesis von Stoff und Form verweist auf praktische Herstellung. Daraus folgert Heidegger erst einmal: "Stoff und Form sind keinesfalls ursprüngliche Bestimmungen der Dingheit des bloßen Dinges." (a.a.O. S. 18)

Damit aber bricht er nicht ab, sondern er setzt, vom Zeug (dem dienlichen Ding) ausgehend, die phänomenale Umschau fort. Dabei wird offenbar: Zeugdinge zeigen eine doppelte Verwandtschaft mit bloß vorkommenden und mit Kunstingen. Sie nehmen so etwas wie eine "Zwischenstellung" ein - nämlich zwischen "Ding" und "Werk". Aufgrund dieser Zwischenstellung erscheint ihre Struktur auch geeignet, alles unter sich zu befassen und die Welt selbst, zum Beispiel im Sinne des Christentums, als ein von Gott geschaffenes Ding zu interpretieren. So aber steigert sich die Zeugstruktur ins Kosmologische. Alles Seiende ist von Gott geschaffene Einheit aus materia und forma. Damit ist aber der Bogen wieder überspannt. Auch das Stoff-Form-Modell erscheint als universalistischer "Überfall auf das Dingsein des Dinges". Die Vertiefung der Analyse des Stoff-Form-Modells durch Exposition seines Zeugcharakters reduziert die Dinghaftigkeit des "bloßen" Dinges auf den Aspekt der Herstellung und der Dienlichkeit, bzw. auf den der Undienlichkeit, sofern es sich um ein "bloßes" Ding handelt.

Zwischenbilanz und methodische Zwischenbemerkung

Drei Grundaussagen der Dingheit des Dinges werden von Heidegger geprüft: die Auslegung als "Träger von Merkmalen", als "Einheit einer Empfindungsmannigfaltigkeit", als "geformter Stoff". In keiner dieser Auslegungen wird das "bloße Ding" erreicht, sondern in der einen oder anderen Weise "überfallen". Alle umlaufenden Dingbegriffe erweisen sich als "Denkmechaniken", die ebenso selbstverständlich wie - bei genauer Hinsicht -

zweifelhaft sind. Daraus könnte man die Konsequenz ziehen: es gibt überhaupt keine auslegungsfreie Dingheit.

Für Heidegger gibt es sie in der Tat nicht. Dazu hat er sich im Grunde schon bekannt, als er sich auf den "Kreisgang" machte und ausdrücklich akzeptierte, daß Denken in seinem Verständnis von "Methode" vor der Zirkularität nicht zurückschrecken dürfe. Allerdings stellt sich dann die hier nur am Rande aufzuwerfende Frage, wie ein "Relativismus" der Auslegungen zu vermeiden sei. Anders gewendet: Welchem Vorverständnis folgt Heideggers eigene Auslegung? Daß es auch bei ihm ein solches Vorverständnis gibt, ist zumindest zu vermuten. Ex negativo kündigt es sich auch bereits an, und zwar in der Abweisung des Grundzugs, der alle Auslegungsmodelle als "Überfälle" miteinander verbindet. Man kann also zumindest sagen, daß alle diejenigen Modellauslegungen von Dingheit, die im aktiven, passiven oder konstruktiven Sinne das bloße Ding universalistisch zu denken versuchen, die es gleichsam überspringen, um aus seinem Rücken sein Wesen zu bestimmen, in Heideggers Blickbahn unangemessen sind. Aber die Frage stellt sich dennoch: Was steckt "positiv" hinter der Vermeidungsabsicht von (metaphysischen) "Überfällen"? Was ist das Kriterium der "rechten Weise", den Zirkelgang aufzunehmen? Handelt es sich um ein neues Modell - oder vielleicht um den Versuch, jede Art von Modellbildung zu vermeiden? Indes, ist das überhaupt zu erreichen? Gibt es eine Erfahrung der Dingheit, an der der Erfahrende nicht beteiligt ist und die gleichwohl eine Erfahrung, also etwas, das nur den Menschen betrifft, ist? Man kann diese Problematik zu der Frage zuspitzen, ob es eine auslegungsfreie Auslegung gebe und wie diese vorzustellen sei. Müßte jedoch auf solche "auslegungsfreie Auslegung" nicht die Kritik anwendbar sein, die Heidegger selbst auf das "Empfindungsmodell" bezieht, daß nämlich das Empfinden, wenn es sich von allem menschlichen Beiwerk freihalten will, damit sich selbst und das Empfundene untergehen läßt? Alle diese Fragen als Zwischenfragen vorausgesetzt, ist man zuhächst gespannt, wohin der weitere Interpretationsweg der Dingheit des bloßen Dinges, der sich auf diese Kopie mit mehr als einer Auslegung mehr stützen kann, führt. Am vorliegenden Standort des Nachvollzugs

der Dingphilosophie Heideggers gewinnt man jedenfalls den Eindruck, daß ein in unserer Sicht methodologisches Problem, nämlich das Problem des rechten Vollzugs des Kreisgangs, das heißt der "richtigen" philosophischen Hermeneutik stark im Schatten bleibt. Gewiß könnte Heidegger darauf verweisen, das uns interessierende Problem gewinne seine Antwort und Lösung im Vollzug des zur Dingheit geöffneten Kreisgangs zwischen Künstler, Werk und Kunst. Aber ein solcher aufschiebender Hinweis, vorausgesetzt, er erfüllt die Erwartung, bringt den Frageimpuls nicht zur Ruhe, wie denn die Auslegung selbst auszulegen sei. Denn die Auslegung der Auslegung muß ja auch in bestimmter Weise "vorverstanden" sein. Auf welche Weise aber? Sicherlich könnte man mit Heidegger auch hier auf das Grundphänomen der Zirkularität Bezug nehmen und sagen, daß Auslegung und Ausgelegtes sich wechselseitig bedingen, es also keine Möglichkeit gibt, aus der Ausgelegtheit der Auslegung herauszukommen, infolgedessen auch hier der Grundsatz gelten müsse, in den Zirkel der Auslegung von Auslegung (einer Hermeneutik der Hermeneutik) in der "rechten Weise" hineinzugelangen. Dennoch bleibt, jedenfalls für unser "Empfinden", das Unbehagen, sich auch dort auf nicht ganz durchsichtige Wechselbezüge verwiesen zu sehen, wo wir am ehesten dem Verlangen nach systematischer Klarheit Legitimität einräumen. Mag uns der Einsprung in die Frage nach der Dingheit zur Ermittlung der Werkheit des Kunstwerks auch mit einer gewissen Augenscheinlichkeit zu überzeugen - den (denkbaren) Hinweis auf die methodische Zirkularität von Auslegungen nimmt man nicht mit gleichem Vertrauensvorschuß auf, vor allem nicht unter dem Eindruck einer zeitspezifisch hochgetriebenen Exposition methodologischer Fragen, die ja - tiefer gefaßt - selbst nicht nur Ausdruck akademischer Theoriebesessenheit sind, sondern (was vielfach übersehen wird) Unsicherheit gerade im Hinblick auf die rechte Weise des Welt- und Selbstzugangs bedeuten. Die Geschichte der Hermeneutik, in der auch Heideggers Denken mit verwurzelt ist, spitzt sich, allgemein betrachtet, gerade in der Frage nach der rechten (angemessenen) Auslegung der Auslegung zu. Das läßt sich bei Eugen Fink (dem Heidegger-Schüler) in voller Dramatik erfahren, wenn Fink, die Anthropologie nicht

scheuend und nicht von der Seinsfrage abkoppelnd, den Menschen als dasjenige Wesen exponiert, dem es in j e d e r Auslegung um s e i n e Auslegung geht. Niemand steht hier mehr dem Menschen bei und zeigt ihm den rechten Weg oder die richtige Methodologie. Bei Fink ist die Folge, daß der Mensch sich seiner Modelle letztlich nicht entledigen kann und allein für deren Richtigkeit einsteht. Wie sich aber diese Thematik in Heideggers Kunst-Auslegung entwickelt, wird zu beobachten sein. Wir werden darauf achten müssen, ob sich Heidegger selbst von allen Denkmodellen - durch seine Modellkritik hindurch - entbinden kann und wie er die Auslegung auslegt.

Das zwanglose Erscheinen der Wahrheit (Dingheit)
am Zeug in der Kunst

XHeideggers Modellreihung und -kritik war nicht zufällig. Sie endete beim Vertrautesten: beim Stoff-Form-Modell und seinem Inbegriff, dem dinglichen Zeug. Auch die dahinterliegende Denkweise ist zunächst ein "Überfall", aber ein solcher, der deutlicher als die anderen den Gedanken seiner Vermeidung provoziert. Wie jedoch kann man einen zwanglosen (gewaltlosen) Weg zur Dingheit der Dinge finden? Würde man erwarten, Heidegger entwickle nun ein neues, "sein" Modell, so würde man enttäuscht. Denn in einer überraschenden Wendung nimmt er nicht Abstand von der leitenden Dingvorstellung als Zeug, sondern er wendet sich ihr ausdrücklich zu, um gleichsam durch die "Gewalt" hindurch einen gewaltlosen Blick zu erreichen. Was aber veranlaßt ihn zur Zuversicht dieses Unternehmens? Es ist das, was er einen "Wink" nennt in der Geschichte der Dingauslegungen, also einen Hinweis, und zwar auf die besondere Vorrangigkeit des Stoff-Form-Modells. Diese Vorrangigkeit für den Menschen ergibt sich daraus, daß er als Hersteller und Erzeuger von (technischen) Dingen sich in dieser Auslegung am besten wiedererkennt. Das Stoff-Form-Schema ist ihm also das vertrauteste. Zugleich, und das wäre das zweite Motiv, sich mit diesem Modell genauer auseinanderzusetzen, liegen die technischen Werke (Zeuge) gleichsam in der Mitte zwischen den "bloßen" Dingen und den "künst-

lerischen" Werken.

Im Grunde ist es erstaunlich, daß Heidegger sich analytisch in das Ding-Modell des Zeugs (in die herstellende Zusammenfügung von Stoff und Form) vertieft, um zur bloßen Dingheit und von daher zum Kunstwerk zu gelangen. Denn wo wäre die gewaltvolle Einmischung des Menschen (die doch vermieden werden sollte) stärker als bei den Dingen, die sich seiner Herstellung verdanken? Dennoch nimmt die Analyse diesen Weg, offenbar in der Überzeugung, daß hier am wahrscheinlichsten der Durchbruch zur zwanglosen Ansicht von Ding, Zeug und Werk in ihrer Differenz zu erreichen sei. Dabei führt der "Wink der Geschichte" hintergründig Regie. - Jedoch der Neueinsatz der Zeug-Analyse, und das muß man genau registrieren, beginnt jetzt zwar auch mit einem bestimmten Zeug, mit Schuhen (von denen auch vorher schon im Zusammenhang mit "Krug" und "Axt" die Rede war), aber mit Schuhen, sofern sie bildlich (von van Gogh) dargestellt werden. Gegenstand der Analyse ist also nicht ein Paar Schuhe, sondern die künstlerische Darstellung eines Schuhpaares. Das bedeutet, es kommt von vornherein eine thematische Doppelperspektive zum Zuge. Die beabsichtigte Beschreibung eines Zeuges bezieht sich auf ein solches, das zugleich Stoff und Inhalt eines Bildes ist. Das Beispiel ist also keineswegs, wie es scheinen möchte, zufällig und nur zum Zwecke besserer Veranschaulichung ausgewählt. (Und man kann sich fragen, ob überhaupt noch eine "unmittelbare Beschreibung" eines Schuhzeugs möglich ist, wenn sie sich auf eine bildliche Darstellung bezieht, in der das Sehtemperament eines Malers eigene Akzente setzt.) - Die Beschreibung, die Heidegger nun vornimmt, stellt zunächst wieder Bekanntes fest: zur Charakteristik des Zeugs gehört seine "Dienlichkeit". Jedoch reduziert sich jetzt diese vertraute Bestimmung der Gebrauchskategorie zu einer phänomenalen Vorläufigkeit. Der Bildausschnitt konzentriert den Blick allein auf die Schuhe, indem er das Bedeutungsumfeld nicht mitzeigt. Gerade dadurch zeigt sich indes für Heidegger etwas anderes als die pure Dienlichkeit der Fußbekleidung, nämlich die existentielle Verfassung desjenigen, der sie trägt, und der Weltbezug, in dem er steht. Es zeigen sich "Mühsal", "Einsamkeit", "Sicherheit des Brotes" und der "ver-

schwiegene Zuruf der Erde" - weniger poetisch: es zeigt sich der arbeitshafte und nothafte Mensch-Welt-Zusammenhang, den Heidegger in das Grundwort "Verlässlichkeit" faßt. Damit gelangt, unterhalb der "Dienlichkeit", eine neue Elementarbedeutung des Zeugseins zum Vorschein. Zeug ist etwas Wesentliches deshalb, weil es nicht nur in dem einen oder anderen Sinne brauchbar ist, sondern weil es etwas gibt, das Zeug brauchbar sein läßt: die Erde, die Welt. Verlässlichkeit meint etwas anderes als Zuverlässigkeit. Die Zuverlässigkeit hängt allein vom Geschick des Herstellers ab und von der Vernünftigkeit des Gebrauchs. Verlässlichkeit greift tiefer, da sie der "Sache", worauf Dienlichkeit abzweckend bezogen ist, gleichsam einen eigenen Rang einräumt. So heißt es: "... die Verlässlichkeit des Zeuges gibt erst der einfachen Welt ihre Geborgenheit und sichert der Erde die Freiheit ihres ständigen Andrangs." (a.a.O. S. 23) Verlässlichkeit wäre eine Art sichernder Beistand, in dem Menschen und Erde sich wechselseitig aufeinander beziehen, der im Zeug vermittelt ist und der immer dann aufgelöst wäre, wenn der Doppelcharakter des Zeugs nur nach der Seite seiner Dienlichkeit monopolisiert wird.

Das Ergebnis einer vertieften "Beschreibung" der Dinglichkeit im Modus des Zeugs ist also dessen Doppelsinn als Dienlichkeit und Verlässlichkeit, wobei die erstere in der letzteren gründet. Was aber ist damit gewonnen? Für Heidegger viel, denn die Verlässlichkeit ist nichts Geringeres als die Wahrheit des Zeugs. Noch entscheidender jedoch ist der Weg, auf dem diese Wahrheit gefunden wurde: nach Heidegger nämlich nicht durch die Beschreibung eines Herstellungsvorgangs (in dem eine Form tätig auf einen Stoff bezogen wurde), sondern durch den Aufschluß eines Kunstwerks. Erst die Kunst, so wäre festzuhalten, gibt den Blick frei auf die Wahrheit der Gebrauchsdinge. In ihr kommt das Zeugsein des Zeuges eigens zum Vorschein, und zwar nicht, das gilt es jetzt zu beachten, indem Kunst einen Gegenstand abbildet, sondern indem sie ihn sprechen, "aufscheinen" läßt. Das "Machen" der Kunst wäre also ein "Lassen" und insofern offenbar ein beispielhafter Weg zum Erscheinen des bloßen Dings.

Heidegger hat tatsächlich einen merkwürdigen Kreisgang vollzogen. Erst fragte er auf das Allgemeinste aller Werke zurück, auf ihr Vorkommen als Dinge (von denen man, sofern sie Kunst-Dinge sind, sagt, sie seien Dinge, die noch etwas Anderes - allegorisch oder symbolisch - bedeuten). Diese Rückfrage verschärfend exponierte er das Problem der Dingheit der Dinge, und zwar an traditionellen (metaphysischen) Grundaussagen der Dingheit. Diese erwiesen sich, mit ihrer Tendenz zum "Überfall", als unzulänglich, die Dingheit zu begreifen - mehr noch: sie ließen Zweifel daran aufkommen, ob es überhaupt richtig sei, sich von der Analyse der bloßen Dingheit den gesuchten Aufschluß über das Wesen des Kunstwerks (seines Ursprungs) zu versprechen. Die Frage nach der bloßen Dingheit lief gleichsam leer, weil sie immer auf den Menschen als Produzenten der Ding-Schemata zurückwies. Die Dingheit selbst ist schließlich nichts anderes als ein metaphysisches Produkt und verschatteter Ausdruck des Willens, sich des Seins des Seienden zu bemächtigen. Die Auflösung der Dingheit in hartnäckigem Fragen nach ihr ist der selbstzerstörerische erste Akt der Ursprungsfrage. Er hat nur den Zweck zu entdecken, daß in allen reinen Konzeptionen (Modellen) sich jene Umgangsstruktur verbirgt, die den menschlich verursachten Werkdingen eignet. Der zweite Akt beginnt mit eben dieser Einsicht als "Wink" (der ontologischen Erfahrung). Damit kehrt sich die Fragerichtung im Kreisgang um: Heidegger fragt nicht mehr vom Kunstwerk auf das bloße Ding zurück, das immer nur ein Modus des Zeugs ist, sondern er fragt jetzt von einem Kunstwerk (das ein Zeug darstellt) auf das reine Wesen des Zeugs hin. Dabei wird nach vorausgehender Erfahrung angenommen, daß die Weise künstlerischer Darstellung von Zeug-Dingen zu leisten vermag, was dem modellierenden Denkblick nicht möglich ist, nämlich das gewaltlose Erscheinenlassen dessen, was es mit dem "Zeug" auf sich hat. Das ist, wie dargestellt, die "Verlässlichkeit" (des Seins, der Welt) unterhalb der Dinglichkeit. Der künstlerisch darstellende Blick auf das Zeug (und nicht der denkerisch schematisierende Blick auf das bloße Ding, das er gar nicht zuläßt) bietet also den gesuchten Zugang zur gewaltlosen Erfahrung im Sinne unverstellter Offenheit für das, was

erscheint: für das Ereignis der Wahrheit.

Damit ist der Kreisgang in einem ersten Durchlauf vollzogen: vom Ding zum Zeug im Werk der Kunst und vom Kunstwerk zurück zum Ding. In diesem Kreisgang löst sich ebenso die Priorität der Dingheit auf (sie erweist sich als metaphysische Konstruktion) wie auch die Vorstellung, Kunstwerke seien Dinge mit allegorischer und symbolischer Bedeutung. Anders gesagt, Kunst bildet nicht Dinge ab, so wenig wie sie selbst aus Dingen plus Bedeutungen besteht, sondern in ihr erscheint in bevorzugter Weise, was Dingen und Werken vorausliegt. Kunst ist beispielhafter Aufgang von Wahrheit jenseits menschlicher Verfügung und durch diese hindurch. Die zirkuläre Dynamisierung von Ding und Werk erschließt ein Drittes: das Geschehen der Wahrheit als Offenkundigwerden dessen, was der Ursprung von Kunst und Künstler ist. Diese Wahrheit kann in keiner Weise "gemacht" werden. Sie ist im Grunde ein Geschenk an denjenigen, der es sich versagt, die Welt nach seinen Intentionen zu befragen und zu "richten". In solchen Gedanken vom Ursprung der Kunst als Erscheinen der Wahrheit werden alle Wahrheitsbegriffe problematisch, die sich auf die Relation der Übereinstimmung beziehen (*Homoiosis, adaequatio*). Denn diese setzen eine Differenz zwischen Menschen und Dingen voraus, die durch den Menschen bewirkt ist und sich grundsätzlich im Horizont der "Dienlichkeit" (ohne Kenntnis der "Verlässlichkeit") hält. Auf der Seite der Wissenschaft hat sie den Charakter des Unterschieds vom Subjekt und Objekt, die nach Maßgabe von Richtigkeitskriterien aufeinander bezogen werden müssen; auf der Seite der Kunst operiert sie in Modalitäten der Abbildung und Nachahmung nach Maßgabe von Kriterien der Vor- und Nachbildlichkeit. Heidegger will hinter diese Differenz zurückdenken und ist bemüht, Wahrheit als bestimmte Weise geschichtlichen Erscheinens zu begreifen, die gerade in der Statik der wissenschaftlich-methodologischen und künstlerischen Anmessungen von Vor- und Nachbild, Gegenstand und Vorstellungen anthropomorph zum Stillstand gebracht wird. Die Freigabe der Wahrheit zum "eigenwilligen" Erscheinen dessen, was ist, bedeutet eine ontologische Relativierung des Menschen als Subjekt (also als Zugrundeliegendes) der Wahrheit. Im Falle des Künstlers meint das

eine Vergleichgültigung seiner Existenz: "Gerade in der großen Kunst ... bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes." (a.a.O. S. 29)

ZWEITER TEIL

Das Kunstwerk als erscheinendes Geschehen der Wahrheit

Die gesamte Exposition der Ursprungsfrage des Kunstwerks und am Leitfaden des Verhältnisses von Ding und Werk erfährt eine abschließende Zuspitzung in der Wahrheitsfrage. Zusammenfassend gesagt: die Frage nach dem "Ursprung des Kunstwerkes" kann, nach den anfänglichen phänomenologischen Erwägungen, von der Frage nach dem eigentlichen Seinsbezug der Wahrheit, der in den Ding-Modellen mehr verstellt als aufgeklärt wird, nicht abgetrennt werden. Der entscheidende Hinweis auf den elementaren Zusammenhang von Kunst und Wahrheit erfolgt in der Interpretation eines Zeugbildes, das über die Dienlichkeit hinaus auf die Verlässlichkeit (der Erde) verweist. Schon darin wird deutlich, daß das Wahrheitsproblem der Kunst nicht formallogisch (wie in wissenschaftlichen Aussagen), sondern nur als ein Ereignis unterhalb der Wissenschaftlichkeit für Heidegger ausreichend begriffen werden kann. Der zweite Teil des Gedankengangs ist nun bemüht, die Geschehensweise der Wahrheit, die für Heidegger beispielhaft an der Kunst ablesbar ist, weiter zu verfolgen. Die entscheidende Frage lautet: Wie und als was setzt sich Wahrheit in der Kunst ins Werk? Oder: Was zeigt sich und wie zeigt sich Wahrheit in der Kunst? Als (noch darzustellende) Antwort kann hier vorweggenommen werden: Wahrheit stellt sich ins Werk erstens als "Aufstellung einer Welt", zweitens als "Herstellung der Erde" und drittens als "Streit" zwischen beidem.

a) Kunst als "Aufstellung einer Welt"

Das hiermit Vermeinte ist zunächst nichts Überraschendes. Heidegger verweist auf den bekannten anthropologischen Befund, daß das Tier in einer Umgebung (Umwelt) lebe, ohne daß sie ihm als Umgebung vertraut sei. Anders der Mensch. Er muß sich seine Welt einrichten, das heißt, auf sich ausrichten und das geschieht zumeist mit Hilfe von Werkzeugen, die ihm "seine" Welt bezeugen und zwar in mannigfachen Arten konstruktiven Umgangs. Der Mensch bewahrt seine Welt, indem er sich darin behaust. Eine der Weisen seines tätigen Bewohnens ist die Errichtung und Einrichtung von Sakralbauten, die, wie im Falle des griechischen Tempels, die Erde als Wohnstatt der Menschen aus dem Bezug zu den Göttern interpretieren. - Wichtig ist nun, daß der Mensch, indem er "seine" Welt - auch in der Kunst, aber nicht nur in ihr - errichtet, "die" Welt als Weltoffenheit zur Erscheinung bringt. Genau betrachtet, muß man also zunächst unterscheiden zwischen der Menschenwelt und jener Welt, die niemals eine menschlich ~~errichtete~~ sein kann, weil sie alles menschliche Errichten übersteigt und zugleich zuläßt. Das heißt aber, die anscheinend nur durch den Menschen eingerichtete Welt ist nur möglich, sofern ihr "die" Welt überhaupt zugrundeliegt. Allerdings, man darf sich das Zugrundeliegen der die menschlichen Welten übersteigenden einen Welt nicht zu massiv oder gar dinghaft ~~denken~~. Um solches, in seinen Augen falsches Denken zu vermeiden, scheut Heidegger nicht vor der Zumutung einer Sprachhärte zurück. Er verbalisiert den Weltbegriff zum "Welten der Welt", womit angezeigt sein soll, daß Welt in seinem Sinne alle gegenständlichen Charaktere abstreift und dynamisch wird. "Die" Welt **i s t** nicht, sondern sie **g e s c h i e h t**. Derart geschehend ist sie im Menschen immer schon eröffnet, bevor er "seine" Welten - auch in der Kunst - errichtet. Der sprachlichen Zumutung entspricht also eine gedankliche. Soll nämlich das Einrichten (Errichten) einer Welt "recht" verstanden sein, dann nur, wenn sich das Verstehen gegen die ihm eigene Gewohnheit wendet, "die" Welt (wie übrigens auch die Dinge) im Ausgang von Subjekt zu konstruieren. Gegenüber dem alltäglichen Ver-

ständnis von Welt - als materiellem oder gedanklichem Produkt des Menschen - ist Heideggers Welt eine verkehrte Welt. Und die Verkehrung liegt, um es noch einmal zu betonen, in der Aufforderung, "die" Welt nicht von der Menschenwelt her zu denken, sondern "umgekehrt" (vgl. a.a.O. S. 32) zu verfahren. Die Aufgabe der Kunst jedoch wäre es, "die" Welt als grundsätzliche Welt-offenheit (Seinsoffenheit?) der Menschenwelten und an ihnen zu "zeigen". "Das Werk hält das Offene der Welt offen." (a.a.O. S. 34) - So die Säulen des Tempels und die Umgebungslosigkeit des Schuzeuges.

b) Die "Herstellung der Erde"

Ist nun die Bewahrung der Weltoffenheit als schicksalhafter Ermöglichungsgrund der Errichtung "einer" menschlichen Welt ein Grundzug der Weise, wie Kunst Wahrheit (hier als "die" Welt) ins Werk setzt, so kommt als zweiter korrespondierender Grundzug die "Herstellung der Erde" hinzu. "Herstellen", hier ein leicht mißverständliches Wort, meint: das Hervorkommenlassen, das Bekunden der Erde. Inwiefern aber bekundet Kunst "die Erde"? Für Heidegger insofern, als sie deren Grundcharaktere erscheinen läßt: so die Schwere im Lasten des Steins, das Leuchten im Schimmern der Farben, das Biegsame in der Gestaltung des Holzes und so fort. Das Herstellen der Erde hat also nichts zu tun mit dem "Machen" und es ist auch nicht nur die Wahrnehmung materiale Stofflichkeit zu Zwecken künstlerischer Gestaltung. Vielmehr ist Herstellen ein bezeugendes Gewährenlassen des Irdischen im Werk. Irdisches jedoch hat bei Heidegger den Grundzug elementarer Verslossenheit - im Gegensatz zur Offenheit der Welt. Verslossenheit bedeutet indes keineswegs Unerfahrbarkeit. So wird die Verslossenheit des Irdischen erfahrbar in jedem Fundament, das den Boden als das Tragende bezeugt, ohne ihn gleichsam durchdringen zu können. Das Verslossene ist nichts, was für den Menschen nicht "einsichtig" wäre - es ist nur nicht "durchsichtig". Es ist da als Stand und Widerstand und stellt sich in der Kunst als solches heraus.

So aber könnte man den Eindruck gewinnen, als sei die Verschlossenheit der Erde für Heidegger etwas, das den Menschen abweist, etwas Fremdes. Indes, Verschlossenheit ist nicht nur grundsätzliche Fremde, sondern auch Geborgenheit, "Bergung". So wäre die Erde letztlich ambivalent. Sie ist das, was sich dem drängenden Hinsehen und Bearbeiten verschließt und es doch zugleich zuläßt. Die Verschränkung aber von Sichverschließen und Zulassen, von Aufgang und Entzug, ist für Heidegger beispielhaft ablesbar an der Kunst, am künstlerischen Schaffen. Denn in diesem geschieht ein Umgang mit der Vorausgesetztheit der Erde, der sie gerade in der Verschränkung von Bergung, Zulassen und Sichverschließen "vorstellt". Der künstlerische "Gebrauch" der Erde in ihrer Materialhaftigkeit ist keine Materialisierung im Horizont der Dienlichkeit, sondern Hervorbringung dessen, was im "Material" gleichsam selbst vorhanden ist. Künstlerische Gestaltung bezeugt beides: die Herausstellung des "Irdischen" in seiner letztlich undurchdringlichen Vorausgesetztheit und die Freisetzung eben dieser Undurchdringlichkeit als Gestalt im Licht der Welt. Ganz anders verhält sich die (rechnende) Wissenschaft. In ihr wird das Irdische der Erde nicht elementar in seiner Undurchdringlichkeit erfahren und gestaltet. Vielmehr erscheint das Irdische in der Perspektive der Gegenständlichkeit und unter dem äußeren Zwang der Berechenbarkeit. So wird das Lastend-Tragende der Erde zu einer Frage des Gewichts und der Belastbarkeit, das aufscheinend Farbige zu einem Problem der Wellenlänge. Aber gerade im Zuge ihrer Vergegenständlichung und in der Absicht logischer Durchdringung der Erde geraten Wissenschaft und Technik im Denken Heideggers an Grenzen, die die "Ohnmacht ihres Willens" gegenüber der logifizierenden Unerschließbarkeit der Erde offenkundig werden lassen. (Vgl. a.a.O. S. 36) Wissenschaft und Technik überspringen die elementarische Präsenz der Erde und stürzen dadurch in einen eigens geschaffenen Abgrund.

c) Der Streit zwischen Welt und Erde

Wenn das Kunstwerk als Wahrheitsgeschehen sowohl eine Welt "aufstellt" wie auch die Erde in ihrer Verschlossenheit (und Bergung)

"her-stellt", so fragt sich, wie diese beiden Elementarereignisse im Kunstwerk zueinander stehen. Daß sie nicht sich harmonisch ergänzen, läßt sich schon an dem Titel der "Offenheit" und "Verschlossenheit" ablesen. Wie also finden sich Offenheit und Verschlossenheit als Wahrheitsergebnis in der Kunst (im Kunstwerk) zusammen? Heidegger weist den Gedanken einer "leeren Einheit" (oder Entgegensetzung) ab. (Vgl. a.a.O. S. 37) Er sagt: "Das Gegeneinander von Welt und Erde ist ein Streit." (a.a.O. S. 37) Das ist ein erster Hinweis auf das Verhältnis von Welt und Erde (Offenheit und Bergung) als elementarische Gewalten. Diese Gewalten liegen miteinander im Streit. Das Wort "Streit" ist allerdings mehrdeutig und wird zumeist negativ gehört, nämlich als Bestreitung mit der Intention der Vernichtung und Zerstörung. Nicht so bei Heidegger. Für ihn ist der Streit der Elementargewalten von Welt und Erde - als Grundzüge der Wahrheit der Kunst - eine Art "liebender", in jedem Fall die Eigentümlichkeit der Kontrahenten exponierender Streit. Der Streit zerstört also nicht, sondern er bringt in Deutlichkeit hervor, was sich in ihm bestreitet. In dieser Weise bestreiten aber kann sich nur, was sich im Grunde wechselseitig bedingt oder wechselseitig aufeinander angewiesen ist. Und solche Angewiesenheit besteht in der Tat zwischen der Offenheit der Welt und der Verschlossenheit der Erde. Erde kann sich in ihrer Verschlossenheit nur zeigen, sofern diese am Gegensatz der Offenheit aufgeht und umgekehrt. Die Welt kann in ihrer eigentümlichen Offenheit nur erscheinen, wenn es etwas Verschlossenes gibt, das gegen ihr Licht standhält. Oder: Der Künstler vermag die Gestalt seines Werks nur im Licht zu zeigen, aber auch wiederum nur dann, wenn die Verschlossenheit des Gestaltmaterials sich nicht in Licht auflöst, sondern für dieses undurchdringlich bleibt. Der Künstler ist in Heideggers Sicht der "Anstifter" dieses Streits zwischen Offenheit und Verborgtheit. Genauer müßte man sagen: er wird durch den Ur-Streit zwischen Erde und Welt zu diesem Streit angestiftet. Entscheidend ist dabei, daß der Streit im Werk nicht geschlichtet, sondern ausgetragen wird. Sein Ziel aber ist, den Wahrheitsvorgang als Wechselbezug vom Aufgang der Welt und Herstellung der Erde verständlich im Sinne von "erfahrbar" werden zu lassen. Im Hinblick auf den Ur-

Streit wäre der Künstler letztlich ein Erfahrener - und Überlegener. Überlegen wäre er vor allem denjenigen, die den Streit nur als kontrastiven oder konträren Widerspruch im Horizont formaler Logik begreifen. Denn die bloß logische Interpretation des Streits als Widerspruch von Welt und Erde ist, in Heideggers vorsokratischer Sicht, nur eine abstraktive, daher erfahrungslose Verdünnung der elementaren Bestreitung von Offenheit und Verborgenheit als den Grundcharakteren von Welt und Erde. Damit aber läßt sich auch schon abschätzen, daß Kunst und über Kunst vermittelte Welt- und Erderfahrung erheblich mehr vom Vorgang der Wahrheit wissen lassen, als es deren Abglanz in formalen Logiken vermag.

Das Werk und die Wahrheit als Lichtung.

Heideggers spekulative Interpretation des Wesens des Kunstwerks als "Bestreitung des Streites zwischen Welt und Erde" (a.a.O. S. 38) gipfelt am Ende in der Wahrheitsfrage. Allerdings ist man auf diese Frage jetzt so vorbereitet, daß alle gängigen Interpretationen von Wahrheit zweifelhaft werden müssen, wenn man Heidegger folgt. Wahrheit muß etwas mit Verborgenheit und Unverborgenheit zu tun haben. - Heideggers "Theorie" der Wahrheit gehört zum Schwierigsten und Dunkelsten seines Denkens. Auch die hier vorgelegte Interpretation kann nicht beanspruchen, ihr voll gerecht zu werden. Sie bleibt ein Annäherungsversuch, der sich seines eingeschränkten Anspruchs bewußt ist. (Allerdings hat der Durchgang durch die das Kunstwerk bestimmenden Mächte der Welt, der Erde und ihres Streits auch eine gewisse propädeutische Wirkung im Hinblick auf die Wahrheitsthematik, wie sich noch zeigen wird.) Heideggers Anstoß und Abstoß in der Hinwendung zur Wahrheit sind wiederum die geläufigen Vorstellungen von dem, was Wahrheit sei. Gemäß diesen geläufigen Vorstellungen sind Wahrheiten (Plural) Erkenntnisse, die aus der Übereinstimmung von Gedanken und Sachen resultieren und in Sätzen ausgesagt werden. Orientiert man sich an diesem Wahrheitsmodell und bedenkt man es genauer, so fällt auf, daß es mit einer unausgedachten Vorstellung der Sache (Sachen) operiert. Die Sachen gelten offenbar als etwas "Gegebenes" (als die Wirklichkeit des Seienden und die seiende Wirklich-

keit), denen man nicht genauer nachfragen muß, da sie nun einmal "gegeben" sind. Die gegebenen Sachen werden geordnet, unter Allgemeinbegriffe (Oberbegriffe) gefaßt, und die Oberbegriffe gelten als Wesenheiten der Sachen, als das, was sie in Wahrheit sind, nämlich Häuser, Stühle, Bäume, Felsen und so fort. Die Oberbegriffe enthalten demnach das Wesentliche, das Eigentliche der jeweiligen Dinge und sind insofern (da sie mit ihnen übereinstimmen) wahr. Heidegger nimmt nun an diesem vertrauten Wahrheitstheorem Anstoß, weil es zwar mit Wesenswahrheiten operiere, jedoch nicht nach dem Wesen der Wahrheit frage. Es fragt, mit anderen Worten, weder nach der Herkunft der Wahrheit noch nach der Herkunft der Sachen.

Im Sinne dieser vergessenen Fragen (des Übereinstimmungstheorems von Wahrheit und Wirklichkeit, Erkenntnis und Gegenstand, Satz und Sachverhalt) trifft Heidegger zunächst eine lapidare Feststellung: Wenn Übereinstimmung überhaupt möglich sein soll, der Satz sich an Sachen soll anmessen können, "dann muß doch die Sache selbst sich als solche zeigen." (a.a.O. S. 40) Das Sich-Zeigen der Sache wäre das jeweils schon in den geläufigen Wahrheitstheoremen übersprungene (weil als selbstverständlich Vorausgesetzte). Nun hat Heidegger für das Sich-Zeigen ein eigenes Wort. Er nennt es die "Unverborgenheit". Das ist allerdings ein Problemwort und nicht bloß der nachgereichte Aufweis einer ungedachten Voraussetzung üblichen Umgangs mit Wahrheiten, die eigentlich nur Richtigkeiten sind. Was aber ist dieses "Unverborgene" (ALETHEIA), wenn es nicht nur eine nachgeholte Voraussetzung darstellt, die nur besagt, daß, wenn man sich schon auf Sachen richtet, diese auch - selbstverständlich - irgendwie gegeben sein und eine Herkunft haben müssen? In schwierig zu entschlüsselten Worten versucht Heidegger die Unverborgenheit als Wesen der Wahrheit des Sich-Zeigenden zu beschreiben. Eine zentrale Bedeutung kommt dabei dem Wort "Lichtung" zu. Lichtung, normalerweise ein freier Platz, etwa inmitten eines Waldes, hat das Doppelte, daß sie nicht Wald ist, aber gerade durch ihre Umschlossenheit die Dichte des Waldes wie diesen selbst "zeigt". Die Lichtung läßt also das Waldhafte (Undurchdringliche) des Waldes erkennen, sofern und indem sie

nicht Wald und doch durch ihn Lichtung ist. Verborgenheit und Offenheit treten also gerade in ihrem Streit als Lichtung hervor. Dieses "Bild" zur Erläuterung der Unverborgenheit hat eine gewisse Evidenz. Andererseits ist es aber auch schief. Denn Heidegger spricht auch von der Lichtung als einer "offenen Mitte", die nicht von der Ganzheit des Seienden "umschlossen" sei, sondern es (wie die Sonne die Ganzheit der Erde?) umkreise. Wie dem auch sei - "Lichtung" soll jedenfalls jenes Erscheinen bedeuten, das nicht durch den Menschen oder die Sachen bewirkt ist, sondern ein ursprünglicheres Medium ihres Zusammenhangs darstellt. Das heißt, es werden bestimmte Bildmomente aufgenommen, aber in ontologische Verweisungen umgedeutet, die das Wahrheitsgeschehen der Unverborgenheit gewissermaßen sichtbar machen sollen.

Lichtung ist das Grundwort für Unverborgenheit, Unverborgenheit das Grundwort für Wahrheit, Wahrheit aber das aller Richtigkeit vorgängige Erscheinen von Menschen und Dingen und ihres Zusammenhangs. Die Schwierigkeit, das zu denken (nachzuvollziehen), liegt vor allem darin, daß hier alle jene Stützen wegbrechen, die Wahrheit und Welt als menschliche Bewußtseinsleistungen einsichtig machen wollen. Es ist in der Tat die Zumutung eines vergleichsweise "verkehrten" Wahrheitsbegriffs, die Heidegger mit der Lichtung heraufbeschwört. Und die Zumutung verstärkt sich noch, wenn von der Lichtung gesagt wird, sie sei zugleich eine "Verbergung", und zwar in einem doppelten Sinne: als "Versagen" und "Verstellen". Was meint "Versagen"? Offenbar die Erfahrung, daß, wo man das Ganze des Seienden zu denken versucht, man nur zu einer leeren, "nichtssagenden" Bestimmung gelangt, zum "Sein", das sich nicht preisgibt, nie vollendet aufluchtet. Das "Verstellen" hingegen ist schon leichter verständlich. Es meint nämlich die Erfahrung der Täuschung, des Scheinhaften an den Dingen. Wenn aber Versagen und Verstellung als (nicht einmal scharf trennbare) Modi zur Lichtung gehören, dann ist die Lichtung durchaus zwielichtig. Sie läßt nicht nur erscheinen, sondern täuscht auch im Schein. Das heißt aber für die Wahrheit: sie ist gar nicht mehr wahr oder unwahr und entweder das eine oder das andere. Sie ist vielmehr beides zugleich. Das faßt Heidegger in dem provokativen Satz: "Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-Wahrheit." (a.a.O.S.43)

Wahrheit stimmt mit sich selbst demnach nicht überein - und kann es, gemäß Heideggers Interpretation, auch gar nicht, denn sie ist Vorgang.

Die Schwierigkeit, Heideggers Verständnis von Wahrheit als "Lichtung" angemessen zu fassen, liegt darin begründet, daß Lichtung nicht einfach eine Metapher ist, die man ihrer Bildlichkeit entkleiden und in sachliche Aussagen zurückübersetzen kann. So bleibt nur der Versuch, sich auf dieses Wahrheitsdenken einzulassen - oder sich der Einlassung, in der Überzeugung ihrer Sinnlosigkeit, zu verweigern. Wahrheit soll Vorgang sein, genauer Hervor-gang, in diesem Sinne "Lichtung", aber zugleich so, daß sich im Vorgang der Wahrheit etwas verbirgt. Man könnte hier an einen (christlichen) Offenbarungsbegriff der Wahrheit denken: Wahrheit als die Offenbarung Gottes im heiligen Wort. Aber diese Erläuterung trägt nicht weit. Denn diese Offenbarung soll zugleich eine Verschließung sein (als Versagung und Verstellung). Vielleicht kann zum Verständnis dieses Wahrheitsgedankens eine Beobachtung weiterhelfen, die am Werkmodell abzulesen ist. Die Herstellung einer Sache, zum Beispiel eines Tisches aus einem Baumstamm, hat dieses Doppelte, daß sie einerseits das Hölzerne unter Materialaspekten hervortreibt und andererseits in der zweckhaften Materialisierung den Baum als Baum zum Verschwinden bringt. Aber reicht die Ähnlichkeit dieses Beispiels, Heideggers Geschehensbegriff der Wahrheit auszuloten? Wohl kaum. Sie kann nur ein Hinweis sein. Weiter führen die Offenheit der Welt und die Verschlossenheit der Erde, wenn man sie nicht einfach als Verklammerung von Dimensionen denkt, sondern als "Weisungen, in die sich alles Entscheiden fügt." (a.a.O. S. 44) Wahrheit hätte also mit Entscheidung zu tun. Wie ist das gemeint? Entscheidungen, so sagt man, werden getroffen. Wann aber treffen wir Entscheidungen? Offenbar dann, wenn eine Situation irgendwie bedrängend und mehrdeutig ist. Wir brauchen uns nicht entscheiden, wenn klar ist, was zu tun sei. Deshalb nennen wir Entscheidungssituationen auch "offen". In dieser Offenheit fassen wir den Entschluß, das eine zu tun und das andere zu lassen. Dabei ist zumeist nicht gleich auszumachen, ob eine Entscheidung richtig oder falsch ist.

Das stellt sich erst in der Zukunft heraus, wenn wir unsere Entscheidungen nicht mehr revidieren können. Das bedeutet, unseren Entscheidungen kommt an ihrem Ursprung und in ihren Folgen ein Moment der Unsicherheit zu. Anders gesagt, die Notwendigkeit von Entscheidungen zeigt uns unsere Unsicherheit, sie zeigt uns, wie Heidegger sagt, ein "Nichtbewältigtes, Verborgenes, Beirrendes." (a.a.O. S. 44). Nicht bewältigt ist etwas, das uns in seiner Gewalt hat; verborgen ist etwas, um das wir wissen (das wir ahnen), das wir aber nicht genau kennen; beirrend ist etwas, das uns in die Möglichkeit des Irrtums stellt. Zum Wesen der Entscheidung gehört es aber, daß sie weder das Unbewältigte definitiv bewältigt noch das Verborgene ans Licht zieht und darin auflöst, noch das Beirrende irrtumsfrei in den Griff bekommt. Wenn nun die Wahrheit ihr Wesen in der Entscheidung freigeben soll, zur Entscheidung aber das Unbewältigte, Verborgene und Beirrende gehört (und zwar unabwendbar), dann tritt in aller Wahrheit (als Daseinsvollzug der Entscheidung) eben das hervor, was durch keine Entscheidung abgewählt werden kann: die Unwahrheit. Wahrheit und Unwahrheit bestreiten sich, jedoch nicht als Richtigkeit und Falschheit, sondern als Gegenwendigkeit von Situation und Entschluß, von Beirrung und Tat, so aber, daß unser Experiment der Wahrheit nie hinter das gelangt, was uns zu diesem Experiment herausfordert. Gleichwohl ist das für Heidegger kein Anlaß zum (erkenntnistheoretischen) Agnostizismus, sondern die Wahrheit über die Wahrheit. Wahrheit ist also nichts, das wir machen, vielmehr etwas, das uns geschieht und das wir in der Entscheidung und als Entscheidung vollbringen, das uns ins Zwielflicht hineinnimmt.

Dabei darf man allerdings nicht in einen existentialistischen Kult des Heroismus verfallen (Sartre, Camus), ebenso wenig wie in einen Subjektivismus des Trotzes. (Beides sind für Heidegger nur moderne Formen der Seinsvergessenheit). Entscheidungen sind niemals nur je-meine Entscheidungen, sondern sie sind vorab verfügt durch den "Urstreit von Lichtung und Verbergung". (a.a.O. S. 44) Jeder Entschluß zeigt also auch, was ihm nicht zur Disposition steht, jeder Wille zur Klarheit, was sich ihm nicht beugt. Und wie der Entschluß immer durch das ernötigt wird, was sich ihm

nicht fügt und ihn doch herbeiführt, so ist der Wunsch nach Klarheit immer durch das beirrt, was ihn provoziert und was sich in ihm nicht endgültig auflöst. So wenig es in solcher Blickbahn zutrifft, daß das Licht der Wahrheit (lumen naturale) das vollends durchdringt, worauf es sich richtet, so wenig trifft es zu, daß die tathafte Gewalt jemals das Nichtbewältigte der Situation, der sie entspringt, in ihren Griff bringt. Für Heidegger ist das jedoch kein Grund zur Resignation und zum Verzicht auf alle "Wahrheitsansprüche". Vielmehr ist das der Aufgang dessen, was Wahrheit überhaupt ist, nämlich die ontologische Erfahrung des Urstreits von Lichtung und Verbergung, den das Dasein in seinen Entscheidungen, tief genug gefaßt, bezeugt. - Es ist nicht zu übersehen: Wahrheit hat hier nichts mehr mit Richtigkeit zu tun und auch nicht mit Wissenschaft und ihrer Suche nach Übereinstimmung von Gegenständen, Methoden und Aussagen. Diesem voraus liegt Wahrheit als jenes streithafte Weltgeschehen, das sich zwischen Himmel und Erde als Lichtung und Verbergung zugleich abspielt. Wahrheit wäre in der Tat nicht etwas, das wir betreiben, aufsuchen, erzwingen. Sie wäre etwas, das dem Menschen zustößt, das er in der Zwiellichtigkeit von Entscheidungssituationen erfährt - und sie ist doch nicht etwas Zufälliges ("Kontingentes" im Sinne Sartres), sondern etwas Schicksalhafteres, dem gleichsam kein Mensch entkommt, sofern sich in ihm, in seinem Dasein, die Frage nach dem Seienden im Ganzen, nach der Beschaffenheit der Wahrheit selbst stellt.

So ist es auch diese zwiellichtige Beschaffenheit der Wahrheits- erfahrung, die sich in der Kunst nach Heidegger ins Werk setzt. Wo Kunst nur abbilden will (seien es Dinge oder Erlebnisse), verhält sie sich nicht anders als positive Wissenschaft, die nach gesetzmäßiger Übereinstimmung von Seiendem und Bewußtsein fragt, ohne sich darum zu kümmern, was solche Übereinstimmungen ermöglicht. Der abbildend darstellenden Kunst (wie dem abbildend darstellenden Denken) eignet ein Positivismus, der nichts von der eigentlichen Beschaffenheit der Wahrheit weiß, von ihrem Anwesen als Widerstreit zwischen Himmel und Erde. In einer völlig irrtümlichen, wenn auch metaphysikgeschichtlich erklärbaren Grund-

stellung sind abbildende Kunst und vorstellende Wissenschaft nicht in der Wahrheit, sondern in einem Gedankengetto, das sie als ihr eigenes Gemächte nicht durchschauen. Sie glauben, Wahres formulieren und darstellen zu können, und dabei entgeht ihnen der hintergründige Charakter der "entschiedenen Entscheidung", den das "Seiende im Ganzen" in Kunst und Denken nach Heidegger hineinbringt.

Zwischenbemerkung

Heideggers Gedanke der Wahrheit als Lichtung (des Seins im Seienden) ist die Zumutung eines Umsturzes lang gehegter Überzeugungen. Gegen den tiefsitzenden Trend, Wahrheit als Leistung des Bewußtseins, des Intellekts, des methodisch organisierten Fragens und Experimentierens zu begreifen, fordert er dazu auf, Wahrheit überhaupt nicht als irgendeine menschliche Veranstaltung zu fassen, sondern als schicksalhaftes Ereignis. Für Heidegger ist der Mensch offensichtlich der freie Gefangene der Wahrheit, und zwar so, daß ihm Wahrheit nicht aufgeht und entgültig in seinen Besitz gelangt, vielmehr gilt das Umgekehrte: der Mensch wird von der Wahrheit besessen. Sie stellt sich durch ihn als Urstreit von Mächten heraus, die in der Lichtung gegenwärtig zusammentreffen. Der Mensch ist in diesem Wahrheitsstreit befangen. Er ist durch ihn weisungsgebunden, und alle bewußten oder unbewußten Bemühungen, der Weisungsgebundenheit zu entinnen, sind letztlich fruchtlos. Schon im einfachen Gebrauchszeug, von dem wir meinen, es verdanke sich allein unserer Abzweckung und Herstellung, treffen die Grundzüge des Wahrheitsgeschehens - als Aufstellung der Welt und Herstellung der Erde - streitbar zusammen. Sicherlich muß der Mensch sich durch seine Werke in seiner nothaften Existenz sichern. Schaut er indes nur auf diese Sicherung und mißt er daran Wahrheit, so hat er von ihr nichts begriffen. Vor allem hat er nicht begriffen, daß das, was er als sein Wahrheitswerk beansprucht, nur möglich ist aus einem Wahrheitsgrund, über den er nichts vermag und den er doch

immer darstellt. Es mag viele Weisen menschlicher Setzung von Wahrheiten als Richtigkeiten geben. Keine dieser Setzungen erschöpft die Lichtung und bringt die darin sich bestreitenden Mächte zur Ruhe. Immer schon hat das Wahrheitsgeschehen die durch uns konstatierten Richtigkeiten überholt. - Heideggers ontologische Dynamisierung der Wahrheit zum Wahrheitsgeschehen (mit der merkwürdigen Beschaffenheit, die Unwahrheit zu sein), kann man als Umkehrung der transzendentalen Einstellung betrachten. Dabei würde Heidegger diese Interpretation ablehnen mit dem Hinweis, die Umkehrung einer transzendentalen Einstellung sei immer noch transzendental und zeige gerade nicht den Urstreit der Wahrheit als Kampf von Himmel und Erde in der Lichtung. Der Versuch aber, Heideggers Denken als Umkehrung transzendentaler Konstitution sich zu erläutern, hat zumindest ein verständliches Motiv in der Schwierigkeit und Dunkelheit seiner Gedanken zum Seinsereignis der Wahrheit. Man sucht, wenn man sich auf dieses Denken einläßt, geradezu verzweifelt nach Verständnisanhalten. Man fragt sich in der Tat, ob diese Gedanken nicht (nur) eine säkularisierte Theologie darstellen, in der der Schöpfergott die spekulative Denkgestalt des Seinsereignisses der Zeit angenommen hat. Man fragt sich weiter, ob die Bestimmung des Daseins zum Kampfschauplatz der Wahrheit (auch wenn es darum nicht weiß) nicht eine irrationale Entmächtigung des Menschen darstelle, die ihn zwar in den Rang eines Statthalters des Wahrheitsgeschehens erhebt, ihn aber zugleich seine Machtlosigkeit - bei rechtem Bedenken - vorführt. Einmal von solchen Zweifeln (und Demütigungen?) geplagt, fragt es sich ferner, ob Heidegger nicht doch ein verhängnisvoll suggestives Spiel mit der Sprache treibe, das ebenso verführerisch wie verfänglich ist. Denn diese Sprache ist merkwürdig offen, trotz aller Unbedingtheit ihres Grundtenors. Man kann gleichsam bei keiner Bedeutung festmachen und hat doch nicht den Eindruck, hier werde Bedeutungsloses gesagt. Heideggers Denken ist offensichtlich ein Denken in der Sprache und gegen sie. Er nutzt Vertrautes und bringt den Nachvollziehenden um sein Vertrauen in eben dieses Vertraute. Der Rückgriff auf Bilder und Symbole, häufig ein Mittel, gedanklich unbetretene Wege anzuzeigen, führt immer nur zu einer vorläufigen Evidenz.

Weder das Bildsymbol von der Lichtung oder vom Kampf zwischen Himmel und Erde stimmt letztlich. So verstärkt sich der Eindruck, Heidegger denke permanent gegen die Sprache an, um etwas sagen zu können, das die Sprache deutlich zu sagen nicht zuläßt. Das hat man zum Anlaß genommen, ihn einer mystischen Sprachbeschwörung zu bezichtigen. Das ist sicherlich ein ziemlich plumper Verdacht. Weniger plump aber stellt sich die Frage, ob denn überhaupt ein Denken möglich sei, das sich in einer Sprache so von ihr befreien könne, daß sie ihm nicht mehr hinderlich ist. Kann man überhaupt hinter die Sprache zurückdenken? Heidegger würde das verneinen. Und dennoch hat man den Eindruck, daß er gerade dieses versucht. Es gibt verschiedene Bemühungen, mit der "Unschärferelation" der Sprache fertig zu werden. Eine besteht darin, Bedeutungen festzulegen, operational zu definieren. Das ist nicht Heideggers Verfahren. Er ist bemüht, immer tiefer in die Bedeutungsoszillationen der Sprache (oder der Sprachen) einzudringen und gelangt dabei doch zu eigentümlichen "Härten", die bestimmte Worte als Grundworte festlegen. Er bringt die Sprache zum Sprechen, aber nicht nur in einer empfindlichen Hermeneutik, sondern unter dem (didaktischen?) Vorgriff auf das, was sie zur Seinsfrage beizutragen habe. Die Sprache ist zwar das "Haus des Seins", aber es scheint, daß Heidegger ihm die Baupläne vorzeichnet. Und wenn dieses Haus schlecht bestellt ist, so liegt es offenbar daran, daß Menschen die Sprache sprechen. Es ist allem Anschein nach das größte Sprachproblem bei Heidegger, daß Sprache immer nur menschliche Sprache und insofern weitgehend korumpiert oder zumindest korumpierbar ist. Seine Hinwendung zur Dichtung, zur Kunst überhaupt muß als das Bestreben erscheinen, eine reinere Ausdruckswelt zu gewinnen. Und doch gilt auch hier, daß Ausdruck immer nur menschlicher Ausdruck ist. Das eigentliche Problem ist die in der Sprache liegende "Anthropozentrik".

DRITTER TEIL

Kunstschaffen als Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit

Hatte der erste Teil der Gedanken zum "Ursprung des Kunstwerkes" ("Das Ding und das Werk") im Aufweis der Unzulänglichkeit der

Ding-Modelle zum anfänglichen Vorbegriff der Wahrheit als Geschehen geführt und Kunst als ein "Sich-ins-Werk-Setzen" der Wahrheit gleichsam als These vorgeführt, so wurde diese These im zweiten Teil ("Das Werk und die Wahrheit") "spekulativ" ausgearbeitet. Wahrheit ist - grundsätzlich - ein vermittelndes Geschehen mit dem Charakter eines Urstreits zwischen Welt ("Aufstellung der Welt") und Erde ("Herstellung der Erde"). Diese Vermittlung ereignet sich als Lichtung, dem eigentlichen Titel für die Beschaffenheit der Wahrheit jenseits ihrer menschlichen Bestimmung in Verfahren und Aussagen, die immer nur Richtigkeiten betreffen. Insofern hat Lichtung nichts gemein mit dem aufklärerischen Vernunftlicht des Menschen, wohl aber mit der Verfassung desjenigen Seienden, das als Dasein in diese Lichtung hineinsteht und sie an sich - in seinen Entschlüssen - "ratifiziert". Wenn der Mensch sich dennoch nicht als Statthalter des Seins begreift und sein Dasein nicht im Urstreit der Lichtung faßt, so ist das einer Seinsblindheit zuzurechnen, der das Denken, auch über den Ursprung des Kunstwerks, die Augen zu öffnen hat. - Eine entscheidende Verdeutlichung dessen, was mit der Beschaffenheit einer Wahrheit gemeint sein kann, die nicht menschlichen Ursprungs ist und doch durch den Menschen ins Werk gesetzt wird, die ferner zugleich etwas eröffnet und verschließt (insofern Wahrheit immer auch ihr Gegenteil und beides zugleich ist), läßt sich aus Heideggers Hinweis auf den Charakter von Entscheidungen gewinnen: sie sind existentielle Paradigmen, in denen Verborgenes und Unverborgenes zusammentreffen, also dasjenige, das in den großen Chiffren "Welt" und "Erde" angezeigt und in Kunstwerken vor Augen gestellt wird.

Der dritte Teil des Gedankengangs ("Die Wahrheit und die Kunst") entwickelt wiederum nicht eine völlig neue Thematik, sondern dient - wie der vorausgehende zweite Teil - der Vertiefung der These, Kunst sei ein Sich-ins-Werk-Setzen von Wahrheit, also ein bevorzugter Ort, an dem sich das gegenwändige Wahrheitsgeschehen der Lichtung ereignet. Der dritte Teil ist gleichsam die dritte Phase des Zirkelgangs, in der Heidegger direkt auf den Ursprung des Kunstwerks im Ereignis der Wahrheit zugeht.

Thematisch wird jetzt vor allem das Kunstschaffen im Horizont des Wahrheitsgeschehens (und weniger, wie im zweiten Teil, das Kunstwerk als Demonstrationsbeispiel für den Wahrheitsstreit von Himmel und Erde).

Kunstschaffen und Werk

Es ist üblich, Kunstschaffen als Hervorbringung und dieses am Leitfaden handwerklichen Tuns zu verstehen. Die Herstellung von Kunst dingen erscheint als eine besondere Weise handwerklicher Tätigkeit und dieser subsumierbar. Als Zeugen für die Richtigkeit und Berechtigung der handwerklichen Interpretation des Kunstschaffens werden die Griechen genannt, die handwerkliches und künstlerisches Tun mit demselben Wort belegten: TECHNE. Dagegen wendet Heidegger ein, das griechische TECHNE meine keine "praktische Leistung" (a.a.O. S. 47), sondern vorzüglich ein Wissen, und zwar ein Wissen um das Aussehen (EIDOS), das den Dingen im Status der Unverborgenheit eigne. Nicht also die Art des Herstellens verband bei den Griechen Kunst und Handwerk miteinander, vielmehr eine bestimmte Weise des Wissens um die Gestaltherkunft des Herzustellenden. Daraus gewinnt Heidegger den Hinweis, daß man offenbar nicht das Hergestellte vom Herstellen her begreifen, sondern umgekehrt verfahren müsse. (Damit ist auch das denkerische Motiv angegeben, das Heidegger in der Entwicklung seines Gedankengangs veranlaßte, den Blick zuerst auf das Werk und dann auf das Schaffen zu richten).

Wenn aber künstlerisches Schaffen nicht am handwerklichen Tun (als "Leitfaden") zureichend begriffen werden kann, sondern beide von einem Gestaltvorblick geleitet sind, - wie ist dann das künstlerische Werkschaffen zu verstehen? Heideggers Grundaussage dazu lautet: "... Wir können das Schaffen als das Hervorgehenlassen in ein Hervorgebrachtes kennzeichnen." (a.a.O. S. 49) Das würde bedeuten: das Schaffen ist eigentlich kein "Machen", sondern ein "Lassen", aber wiederum nicht in einfacher Passivität und Hinnahme, sondern in einem entsprechenden, gleichsam machend-

lassendem Tun. Es ist offensichtlich, daß in dieser Doppelbestimmung künstlerischen Werkschaffens wieder die Gegenwendigkeit des Wahrheitsstreites gedacht wird. Aber diese Gegenwendigkeit erfährt jetzt eine gewisse "praktische" Bestimmtheit. Heidegger nennt sie nämlich die "Einrichtung". Wiederum mit der bei Heidegger immer gebotenen Irrtumsvorsicht kann man sagen: "Einrichtung" ist so etwas wie eine Beständigung (beständige Manifestation?) der Offenheit des Wahrheitsgeschehens. Zur Verdeutlichung dieser Beständigung (im Falle des Kunstwerks als Ins-Werk-Setzen von Wahrheit) kann man sich bestimmte Einrichtungsbahnen vor Augen führen, in denen Wahrheit manifest wird. Heidegger nennt die Kunst (das "Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit"), die Staatsgründung ("die staatsgründende Tat"), den Glauben an die Gottheit ("was schlechthin nicht ein Seiendes ist, sondern das Seiendste des Seienden"), den Opferdienst ("das wesentliche Opfer"), das Denken ("das als Denken des Seins dieses in seiner Fragwürdigkeit nennt") (a.a.O. S. 50) Kunst, Staatsgründung, Glaube, Opferdienst und Denken wären also "Einrichtungen", Manifestationen des elementaren Wahrheitsgeschehens in Lichtung und Verbergung. Dabei ist deutlich, daß sie nicht einfach als "Produkte" des Menschen zu verstehen sind, sondern als Entsprechungen zum Wahrheitsgeschehen, das der Mensch in seinem Dasein, sofern er es auf seinen Grund hin durchschaut, auf sich nimmt. Kunst aber ist eine unter diesen entsprechenden Einrichtungen. In ihren Werken "gestaltet" sich der Streit zwischen Welt und Erde, und zwar in doppelter Verweisung auf Lichtung und Verbergung und auf beide zugleich.

Das Werkschaffen des Künstlers "symbolisiert" den Urstreit von Welt und Erde, indem es ihn machend-lassend gestaltet. Künstlerisches Schaffen ist in diesem Sinne Gestaltung. Das ist nichts Neues, wird aber bei Heidegger aus dem Horizont des Wahrheitsstreits gedacht. Und in diesem Horizont wird auch der Unterschied zwischen künstlerischem Werk und technischem Produkt deutlich. Wenn Kunst den Wahrheitsstreit in Gestalten feststellt, so sind diese Gestalten keine "dienlichen" Fertigprodukte, sondern Vergegenwärtigung des Streits, insofern dessen Bezeugungen. Das technische Produkt, so wird dargelegt, geht in seiner Dienlichkeit

auf. Das bedeutet, es wird "vergessen", was diese Dienlichkeit ermöglicht (das Stoffliche der Erde und die Gestaltoffenheit der Welt). Anders verhält es sich beim künstlerischen Werk. In dessen Gestalt fügen sich die gegenwendigen Mächte des Verborgenen und Offenen zusammen, so daß sie in der Fuge des Werks gleichsam deutlich präsent sind. Das Brauchen des Irdisch-Stofflichen hat hier einen ganz eigentümlichen Charakter: es ist kein Gebrauchen oder Verbrauchen, vielmehr ein Hervorkommenlassen in eine Wahrheitsgestalt. Man könnte es so verdeutlichen: Der Künstler verbraucht nicht die Farbe in seinem Bild (wie der Anstreicher, wenn er eine Wohnung weißelt), sondern er läßt, indem er Farben braucht, das Farbige der Erde unter dem Himmel aufleuchten. Seine Gestalten sind in Wahrheit gar nicht "seine", so wenig ihm seine Materialien subjektiv gehören. Vielmehr sind seine Gestaltungen Medien, Selbst-Repräsentationen dessen, was als Macht von Welt und Erde allem konkreten künstlerischen Schaffen vorausliegt.

Um den entscheidenden Unterschied zwischen dem Kunstwerk und dem technischen Werk klar herauszustellen, spricht Heidegger vom "Fertigsein des Zeugs" und vom "Geschaffensein des Werks". Das Kunstwerk ist deshalb nicht "fertig", weil sein Geschaffensein die manifeste Teilhabe am Urstreit bedeutet. Das technische Werk hingegen ist nur deshalb fertig, weil in seiner Dienlichkeit verschwindet, was diese erlaubt. In der Dienlichkeit erlischt zur Unauffälligkeit, was in der Geschaffenheit des Werks allererst herausgestellt wird: der Ermöglichungsgrund des Werkhaften überhaupt. Ist das künstlerische Werk eine Fuge, so ist das technische Werk eine Verfügung. Deshalb sind beide letztlich unvergleichbar.

Das Kunstwerk als Bewahrung

Nach der kritischen Auflösung des vermeintlichen Zusammenhangs von künstlerischem und technischem Werkschaffen verwundert es nicht mehr, zu beobachten, wie Heidegger einerseits das Werk aus seiner subjektivistischen Verklammerung mit der Person des Künstlers herauslöst und ihm andererseits einen bewahrenden Charakter zuschreibt. Je weniger im Geschaffensein des Werks sich

die Person des Künstlers (oder des Rezipienten) vordrängt, desto mehr "i s t" das Werk. Je mehr es aber "ist", desto mehr erfüllt es seinen Wahrheitsauftrag auch im Wissen und Wollen der "Bewahrenden". "Bewahrende" ist Heideggers Titel für diejenigen, die früher einmal als "Kunstfreunde", heute als "Rezipienten" angesprochen werden. Seine Theorie der Bewahrung und Bewahrenden bezieht sich also auf die Rolle des kunstsinnigen Publikums, das im Umgang mit der Kunst an dieser teilhat. Sofern dieses Publikum aber als "Bewahrende" angesprochen wird, ist schon darin angezeigt: Der Titel "Kunstsinniges Publikum" oder "Kunstfreunde" bezeichnet für Heidegger nur unzulänglich den wesenhaften (aus der Wahrheit gedachten) Umgang mit Kunst. Warum? Deshalb, weil Heidegger sowohl im Genuß des Kunstfreundes wie auch in der genießenden Teilnahme der Öffentlichkeit (wie auch im sogenannten kenntnisreichen Kunstbetrieb ein uneigentliches Verhältnis zum Wahrheitsgeschehen der Kunst sieht. Diese Uneigentlichkeit aber besteht darin, daß sie im Kern die Kunstwerke subjektivistisch deutet, das heißt allein auf das Erleben oder Wissen des Subjekts bezieht, des individuell genießenden Subjekts ebenso wie des öffentlich taxierenden. Sind jedoch weder erlebnishafter Genuß noch gegenständliches Wissen noch öffentliche Meinung des Geschmacks die Wahrheit der Kunst bewahrende Instanzen, so ist zu fragen, worin denn originär die Bewahrung (die nichts mit Tradierung zu tun hat) besteht. Für Heidegger besteht sie in einem "inständigen Wissen" (vgl. a.a.O. S. 55), das sich gleichsam unter den Anspruch des einsamen Werks (das bloß ist, was es ist) stellt. Da dieser Anspruch aber nicht irgendeine ins Werk gefaßte künstlerische Meinung, sondern das manifeste Wahrheitsereignis von Lichtung und Verbergung ist, so ist das inständige Wissen ein Sich-Aussetzen in den Streit von Welt und Erde. Der Bewahrende bewahrt in der Inständigkeit seines Wissens (vom Werk) nicht sich, sondern die Unverborgenheit, die ihn als das Nicht-mehr-Geläufige inmitten des Banalen und Gewöhnlichen anspringt. So betrachtet hat die Inständigkeit des bewahrenden Kunstumgangs nichts gemein mit Verhältnissen der Innerlichkeit und Äußerlichkeit, sondern sie erfährt durch die Verkörperung hindurch. Sie ist in Heideggers Worten, "einleuchtend und unverborgen".

Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

© Egon Schütz

renden Menschen in die Unverborgenheit des Seins" (a.a. O. S.55), insofern ein Durchbruch und eine Verwandlung des selbstverschlossenen Existierens.

Die Wesensbestimmung der Kunst als "Dichtung".

Ist so die Wirklichkeit des Kunstwerks von den Schaffenden und Bewahrenden her und aus dem Vollzug des Urstreits der Wahrheit im Sinne Heideggers deutlicher geworden (Schaffen als machendlassende Gestaltung, Bewahren als inständige Offenheit für den im Werk manifesten Streit), so bleibt - im Hinblick auf die Ausgangsfrage - zu bedenken, was in dieser Auslegung noch das Dinghafte des Werks sein könne. Es überrascht nicht, ausgeführt zu finden, daß in der Tat alle jene Ding-Modelle versagen, die, vom Menschen ausgehend (das Träger-Modell, das Empfindungs-Modell, das technische Werk-Modell), die Bestimmung der Dingheit gegenständlich betreiben. Sie sind, das Wort taucht wieder auf, "Überfälle", die das Irdische des Werks in seinem Spannungsbezug zur Welt verdecken und vergessen. Das Dinghafte des Dinges ist überhaupt nicht vorab zu wissen, sondern nur im Zusammenhang von Werkschaffen und Bewahrung zu erfahren, und zwar als Aufgang des Verschlossenen in seiner gelichteten Verschlossenheit im Werk. Das führt wieder zu der Frage nach dem Wesen der Kunst zurück, nach dem - neben Schaffen und Bewahren - dritten und entscheidendem Moment. Kunst ist "die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk." (a.a.O. S. 59) Das ist jetzt durch mannigfaches Hin- und Herwenden der Gedanken (immer auf dem Grunde der Lichtungsthese von der Wahrheit) einleuchtender geworden. Einleuchtend ist auch, daß Kunstschaffen kein technisches Produzieren, Kunstrezeption kein erlebnishaftes Genießen oder gegenständliches Wissen darstellt. Auf solchem Wege der Ausschließungen wird aber immer noch nicht hinreichend klar, wie und als was jenes Ins-Werk-Setzen von Wahrheit im Falle der Kunst geschieht, was setzendes Schaffen (und Bewahrung im Sich-Aussetzen) ausmacht. Dazu sagt Heidegger: "Alle Kunst ist als Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden als eines solchen im Wesen Dichtung." (a.a.O. S. 59) Der erste Teil des Satzes (Kunst als "Geschehenlassen der Ankunft

der Wahrheit") ist erläutert; der zweite Teil (der "Ankunft der Wahrheit des Seienden als eines solchen") ist als Manifestation der "Gestalt" bekannt; der dritte Satzteil ("alle Kunst ... ist im Wesen Dichtung") bedarf aber der Auslegung. Man könnte meinen, Heidegger entwickle jetzt seine Poetik oder eine Vermögenstheorie der künstlerischen Schaffenskraft. Nichts indes liegt ihm ferner. Es geht ihm vielmehr um die Explikation ^{von} "Dichtung" als Kennzeichnung der Grundweise künstlerischen Schaffens überhaupt. Das ist zunächst ein merkwürdiger Anspruch. Inwiefern ist "Dichtung" nicht nur eine bestimmte Form künstlerischen Tuns neben anderen wie "Bauen" und "Bilden" (Architektur und bildende Künste)? Sind nicht alle Künste "lichtendes Entwerfen der Wahrheit"? (a.a.O. S. 60) Dennoch reklamiert Heidegger eine "ausgezeichnete Stellung" der Dichtung unter den verschiedenen Künsten. Ein entscheidendes Argument für diese Stellung ist die Sprache.

Allerdings, man muß die Sprache jetzt richtig bedenken und sie anders verstehen, als es gemeinhin der Fall ist. Denn üblicherweise wird Sprache als Instrument der Mitteilung, der Rede gefaßt. Sprache gilt als Transportmittel der Kommunikation, mit der ein Sinn von einem Sprecher zum Hörer und umgekehrt transferiert wird. Derart verwendet dient Sprache zur Bezeichnung und Selbstkundgabe. Sie ist in ihrer Erscheinung abhängig von der Intention, die in sie hineingelegt wird. Im Unterschied zu solchem instrumentellen, technischen Gebrauch von Sprache zu Zwecken der Aussage kennt Heidegger eine ursprünglichere Leistung der Sprache: das "Nennen". Nennen jedoch ist kein Bezeichnen, sondern das Hervorrufen eines Seienden in sein Erscheinen. So erläutert ist das Nennen der Sprache ein Stiftungsakt, die Taufe eines Seienden im Horizont des Seins und nicht im Horizont eines Sprachspiels der Übereinkunft. Indem die Dinge genannt werden, treten sie gleichsam in ihre Namensgestalt und werden "sächlich". So geht man nicht fehl, wenn man bei Heidegger Sprache als Urakt des Schaffens überhaupt begreift. Die Mannigfaltigkeit der Dinge gerät als genannte in das Licht ihres bestimmten Erscheinens. Sie werden im Nennen in die Offenheit gebracht, aber nicht als Bezeichnete, sondern als Gezeichnete - gezeichnet nämlich vom Streit der Welt ^{und} Erde. Wiederum und grundlegend ist es dieser Streit, der im ur-

sprachlichen Wort "festgestellt" wird. Indem das Wort die Dinge anfänglich nennt, stellt es sie in die Unverborgenheit, so aber, daß darin zugleich das Unsagbare deutlich wird. Damit gewinnt Heidegger einen sehr umfassenden "Begriff" von Dichtung. Dichtung ist im Grunde identisch mit nennender Sprachlichkeit überhaupt. Sprache in ihrem vor-instrumentellen Wesen ist Dichtung als Aufgang und Gestaltung der Wahrheit im Wort. Das meint aber nicht, Dichtung im wesentlichen Sinne sei Poesie, sondern das, was für Heidegger "Dichtung" heißt, liegt eigentlich noch vor jeder Poesie wie vor jeder anderen Kunstform. Die Poesie steht dem Wesen der Sprache allerdings als offenbarende Nennung am nächsten. Vor jeder Poesie dichtet die Sprache gleichsam selbst, indem sie Verborgenes in die Unverborgenheit gelangen läßt, also das Seiende im Erscheinen zeigt. Heideggers Unterscheidung zwischen dem ursprünglich dichterischen Wesen der Sprache überhaupt und allen "nachgeordneten" künstlerischen Weisen des Sagens wird auch deutlich, wenn er die "jeweilige Sprache" (a.a.O. S. 61) als einen geschichtlich-volkhaften Weltaufgang (bei gleichzeitigem Aufgang der Verborgenheit der Erde) auslegt. So ist die "jeweilige Sprache" nichts anderes als eine geschichtlich-schicksalhafte Manifestation des ursprünglichen Wesens der Sprache überhaupt, das als Dichtung sich vor allem bestimmten Sprachumgang ereignet.

Wenn aber das Wesen aller Kunst jene Ur-Dichtung der Sprache ist, in der Seiendes überhaupt als Bestimmtes erscheint - was kann dann über diese allem vorgängige Sprachdichtung, am Kunstwerk abgelesen, gesagt werden? Welches sind die Grundzüge, in denen sie Wahrheit stiftet? Heidegger stellt drei Grundzüge heraus: das "Schenken", das "Gründen", das "Anfangen". (a.a.O. S. 62) Zunächst, was heißt in diesem Zusammenhang "Schenken"? Inwiefern und was "schenkt" ein Kunstwerk im Wesenszeichen der Dichtung? Es schenkt insofern, als es überrascht. Die Überraschung liegt im Aufbrechen der eingeübten und für schlechthin wirklich gehaltenen Normalität. Das Geschenk ist ein veränderter Blick auf die Wahrheit und ihre eigentliche Beschaffenheit, insofern eine Widerlegung dessen, was bislang für wahr gehalten wurde: des Vorhandenen und Verfügbaren, der naiven Wirklichkeit. Solches Schenken kann allerdings durchaus als Verunsicherung erfahren

werden. Diese Verunsicherung wird aber in gewissem Sinne durch den zweiten Grundzug künstlerischer Wahrheitsstiftung aufgehoben durch das, was Heidegger die "Gründung" nennt. Gründung bedeutet die "Eröffnung von Jenem, worein das Dasein als Geschichtliches schon geworfen ist." (a.a.O. S. 62) Das heißt, hier geht es offenbar um den Gedanken einer geschichtlichen Rück-Gründung. Gründung kann demnach nicht heißen, neue Fundamente aus dem Nichts zu schaffen, sondern die vorhandenen in der Besinnung auf die wahrheitsgeschichtliche Herkunft tiefer zu legen. Im Kontext der Gründung denkt Heidegger an den Zusammenhang von Volkstum und Erde, aber nicht im vordergründigem Sinne eines politischen Herrschaftsanspruchs, sondern im Sinne einer gründenden Vermittlung des Volks mit der irdischen Verborgenheit, die es trägt und die ihm in der Kunst bezeugt werden soll. (Ohne Zweifel ist dieser Gründungsgedanke, wenn man ihn aus Heideggers Denkbezug zur Wahrheit löst, in Gefahr, zu einer gefährlichen politischen Ideologie zu werden, da er zur ideologischen Okkupation der "vor-enthaltenen Bestimmung des geschichtlichen Daseins" durch selbst-ernannte "Führer" geradezu verlockt.)

Der Ursprung der Kunst als "Anfang".

Ist die Ur-Dichtung der Sprache, aus der alle faktische Kunst kommt, einerseits eine Schenkung (in der das Selbstverständliche sich vor dem Ungeheueren auflöst), sodann eine Gründung (in der sich ein geschichtliches Leben in seine wahre Herkunft rückgründet, "inständig" in sein Selbstwissen gelangt), so verbinden sich beide Weisen ursprünglicher Stiftung für Heidegger in der Unmittelbarkeit eines "Anfangs", der wesentlich vom einfachen Beginnen unterschieden ist. Dieser Unterschied wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, daß wir das Beginnen zumeist uns selbst zurechnen. Entschieden also beziehen wir Beginnen auf unsere Handlungen, Absichten, Vorhaben. Wir beginnen erst mit diesem, tun dann jenes und danach etwas anderes. In jedem Falle reklamieren wir die Autorschaft des Beginnens für uns. Beginnen ist ein Zeitpunkt im Rahmen unseres Tätigseins, ein historischer Einsatz, den wir prospektiv oder retrospektiv fest-

legen. Man kann daher sagen, Beginnen sei die Weise menschlichen, und zwar rein-menschlichen Anfangens. In dieser Weise indes hat für Heidegger Kunst keinen Anfang. Ursprung der Kunst meint nicht das bestimmte historische und menschlich verursachte Beginnen einer künstlerischen Produktivität, nicht den datierbaren Arbeitsbeginn, der etwa in den wissenschaftlichen Rekonstruktionen der Kunstwissenschaften festgestellt wird. Vielmehr meint Anfang im Zusammenhang mit Schenkung und Gründung das sich in der Kunst zeitigende Ereignis der Wahrheit selbst. Anfangen ist demnach ein Hervorkommen in die Bestimmung und erst in zweiter, dienender Hinsicht ein intentionales Hervorbringen. Wenn der Mensch in der Kunst etwas beginnt, so steht sein Beginnen immer schon im Zeichen eines Anfangs, dem er nur entsprechen, den er auch verfehlen kann, den er aber als eigentlichen Anfang nicht selbst setzt. Damit der Mensch mit dem Kunstschaffen beginnen kann, muß Kunst gewissermaßen schon angefangen haben, nämlich als Eröffnung des Streits von Erde und Welt. Das hier Gemeinte wird noch klarer, wenn man das unterschiedliche Zeitverhältnis bedenkt, das einerseits im Anfangen als menschliches Beginnen und andererseits im Anfangen als seinsmäßige Eröffnung dieses Beginnens liegt. Rein menschlich verursachtes Beginnen will am Ende ein Ziel verwirklichen. Der Beginn versteht sich von diesem zukünftigen Ziel her, das, wenn es erreicht wird, den Anfang in sich auflöst. Insofern ist anfangendes Beginnen immer futuristisch (zukunftsbezogen) und wird in solchem Zukunftsbezug medial taxiert. Der Anfang ist so viel Wert wie er zum positiven Ende des Beginnens beiträgt. Anders verhält es sich, wenn die Sinnpriorität beim Anfang liegt. Das Ende ist dann nicht der erfolgreich (oder erfolglos) aufgehobene Anfang (in einer zukunftsbezogenen Mittel-Zweck-Relation), vielmehr ist das Ende die vollendete Darstellung des Anfangs, die teleologische Ausfaltung seines Gehalts. In zeitlicher Dimensionierung ist jetzt nicht der Zukunftsbezug, sondern der Herkunftsbezug entscheidend. Die Perspektivik kehrt sich um. Die Herkunft liegt nicht im Schatten der Zukunft, sondern diese im Schatten der Herkunft. Oder anders, der Anfang bestimmt sich nicht vom Ende her, sondern das Ende vom Anfang. Einen "Fortschritt" kann es dann kaum mehr geben, sondern bestenfalls ein Fortschreiten innerhalb einer

Herkunft, das diese nie überholt. Hier legt sich wiederum der Gedanke an das "Offenbarungsmodell" nahe. Das Ende offenbart den Gehalt des Anfangs und bestätigt oder revidiert nicht etwa das Ziel eines Beginnens.

Anfang also nicht als ein ontisches Beginnen, sondern als Aufbruch des "Seienden im Ganzen" in eine bestimmte geschichtliche Gestalt ist stiftender Anfang der Kunst. Sie ist vom Seienden im Ganzen (also ontologisch) gelichtete Stiftung und insofern Anfang aus der Herkunft des Urstreits, den Heidegger jetzt durch die Gegensätze des Geheueren (Welt) und des Ungeheueren (Erde) kennzeichnet. Und wenn Anfang Ursprung (im Sinne von Herkunft) ist, dann ist der Ursprung des Kunstwerks in der Tat nicht länger beim Künstler zu suchen und auch nicht beim einzelnen Kunstwerk (oder bei der Mannigfaltigkeit der Kunstwerke), sondern in der Urgeschichte des Seins (des Seinsganzen), das "selbst die Gründung in die Offenheit verlangt". (a.a.O. S. 63) Wieder legt sich ein christlich-theologischer Gedanke nahe, der Gedanke nämlich, daß sich das Seiende im ganzen in den einzelnen seinsgeschichtlichen Entwürfen, die sich in der Kunst ins Werk setzen, zu erlösen trachtet, allerdings ohne daß die Erlösung, den Streit endgültig beilegend, gelingen könnte. Abgesehen aber von dieser sich nahellegenden, aber nicht zwingenden theologischen Deutung, operiert Heidegger offensichtlich mit zwei Geschichtsbegriffen: mit der ontischen Historie und der ontologischen Geschichte. Zur ontologischen Geschichte (Geschichte als Seinsgeschehen) gehören die Seinsentwürfe, in die der Mensch, in Heideggers eigenen Worten, immer schon "geworfen" ist; die ontische Historie kann dieser Geworfenheit in die Sinnentwürfe (im Sinne einer Besinnung auf die Herkunft) nur entsprechen - sei es im Staatsentwurf, in der Opferhandlung oder im künstlerischen Gestalten. Sofern ihm aber das Entsprechen gelingt, hat dieses den Charakter einer dreifach gestifteten Stiftung: den Charakter der Schenkung, der Gründung, des Anfangens. Und Seinsgeschichte stellt sich in Heideggers Blickbahn bislang in drei Grundstiftungen dar: in der Stiftung des Seinsgedankens in der griechischen Philosophie, in der Stiftung des Schöpfungsgedankens im christlichen Mittelalter und in

der Stiftung der Gegenständlichkeit in der Neuzeit. Allerdings ist diese Stiftungsgeschichte eine Art negativer Seinshistorik, weil sie schon an ihrem Ursprung die "Seinsvergessenheit" initiiert, die sich in der rechnend-gegenständlichen Haltung des Menschen (negativ) vollendet und - vielleicht - auf ein anfänglicheres Denken der Seinsgeschichte führt.

Im Zuge dieser anfänglicheren Rückgründung in den Anfang kommt der Kunst offenbar eine hervorragende Stellung zu. Wenn Heidegger (was immer zweifelhaft ist) zureichend verstanden wurde, dann kommt das gerade am Ende des dritten Teils vom "Ursprung des Kunstwerkes" zum Ausdruck. Dort ist (andeutend) von der wissenschaftlichen Perspektive auf die Wahrheit die Rede. Gemäß dieser Perspektive könnte das Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit in der Kunst so verstanden werden, als sei Wahrheit sowohl das Subjekt wie das Objekt des Kunstwerks - also als vereinigten sich Objektivität und Subjektivität im Kunstwerk. In Heideggers Sicht wäre das eine irreführende Interpretation, die nicht realisiert, daß die wissenschaftlichen Titel "Objekt" und "Subjekt" dem tieferen Wahrheitsgeschehen des Streits (der Lichtung) gar nicht angemessen sind. Wissenschaft steht grundsätzlich außerhalb des Wahrheitsgeschehens, und ihre Weise des Feststellens (Vorstellens) und Setzens ist ungeeignet, die Zwielfichtigkeit der Wahrheitslichtung in den Blick zu bringen. Anders hingegen die Kunst. Sie befindet sich auf dem Boden, den die Wissenschaften verlassen haben. Ihr Anfang ist wirklicher Anfang und kein Beginnen. Wissenschaften haben einen historischen Anfang, aber sie sind nicht "wesenhaft geschichtlich". Sie sind gleichsam von der Herkunft abgeschnitten, die in der gestifteten Stiftung der Kunst hervortritt und thematisch wird.

In den Überlegungen zur dreifachen Gründung der Kunst als gestiftete Stiftung beschließt Heidegger den eingangs angezeigten Kreisgang zwischen Künstler, Kunst und Kunstwerk. Einfach gesagt: Kunst ist weder allein ein Produkt des Künstlers, noch ist der Künstler die sich in der Kunst einholende Bestimmung eines bestimmten Menschen. Kunst entspringt nicht dem Künstler und

Künstlertum nicht den Werken, in denen es sich äußert. Der Weg vom Künstler zum Werk und zurück erschließt nicht den Ursprung des Kunstwerks. Das eine führt zum ästhetischen Subjektivismus, das andere zum ästhetischen Objektivismus. Beides verharret in der Dichotomie von Subjekt und Gegenstand und reicht nicht hinter diese auf den wahren, eigentlichen Ursprung der Kunst zurück. Der wahre Ursprung von Kunstwerk und Künstler leuchtet erst auf, wenn auf beider Herkunft zurückgedacht wird: auf "die" Kunst. Die Kunst ist das Woraufhin und Vonwoher, aus dem Kunstwerke und Künstler allererst verständlich werden können. Die Schwierigkeit, an die wahre Kunst (das Wesen der Kunst) heranzukommen, ohne mit empirischen Reduktionen (die nur täuschende Hypostasierungen wären) oder mit idealistischen Vorstellungen (die nur undurchschaute Abstrakta darstellen) zu arbeiten, führt vor das Problem, den Zusammenhang von Kunst und Wahrheit neu und eigens zu bedenken. Daß aber überhaupt nach dem Wahrheitsbezug des Kunstphänomens im Kontext der Ursprungsfrage gefragt wird, enthält implizit mehrere Ablehnungen: die Ablehnung der Meinung, Kunst habe es - unabhängig von der Wahrheit - mit dem Schein des Schönen zu tun; die Ablehnung der Überzeugung, Kunst sei Ausdruck und Gegenstand subjektiven Erlebens; die Ablehnung des Anspruchs, wissenschaftliche Verfahren könnten Kunst wesentlich aufschließen; die Ablehnung des philosophischen Glaubens, der Werkcharakter der Kunstwerke sei gleichsam vorbestimmt durch metaphysische oder transzendente Grundrisse der Dingheit. Weder Kunstwissenschaft noch Kunstpsychologie, Kunstsoziologie oder philosophische Ästhetik (mit ihren Poetiken, Vermögenslehren und Gattungsbestimmungen) bringen für Heidegger den "ursprünglichen" Zusammenhang von Kunst und Wahrheit in den Blick. Keiner der vertrauten Wahrheitsbegriffe (wie der vertrauten Dingbegriffe) ist für Heidegger geeignet, das Wahrheitsproblem der Kunst, mithin das wahre Wesen der Kunst, zu erreichen, das den Zusammenhang des Künstlerischen (Schaffende, Bewahrende und Werke) durchstimmt. So wird zum eigentlichen Problem der Ursprungsfrage die Frage nach der Wahrheit, nach deren vor-methodologischer Beschaffenheit.

Die Beschaffenheit der Wahrheit aber ist nichts, was irgendwie vom Menschen abhinge, von seinen Sinnen, seinem Erkenntnisver-

mögen, seiner Sprache, seiner experimentierenden Erfahrung. Der Mensch ist gleichsam nur der Ort, an dem das streithafte Wahrheitsgeschehen auf sich selbst kommt. Deshalb ist für Heidegger jede Anthropologie, die nur nach dem Menschen fragt, von Übel. Anthropologie ist nichts anderes als menschliche Wahrheitsvergessenheit und Wahrheitsanmaßung, die nicht den Menschen vom Sein her denkt, sondern das Sein vom Menschen her bestimmt - und damit verfehlt. Wie wenig Heideggers Denken der Wahrheit "anthropologisch" argumentiert, wird deutlich in seiner Auslegung der Freiheit. Diese ist, als ek-sistente Freiheit und vor allen positiven und negativen Freiheiten "Eingelassenheit in die Entbergung des Seienden als solchen". Insofern ist sie nicht "eine Eigenschaft des Menschen", sondern der Mensch ist "Eigentum dieser Freiheit". (Vom Wesen der Wahrheit, dritte Auflage 1954, S. 17 f.) In diesem Seitenblick auf die Freiheitsthematik, auf den ursprünglichen Zusammenhang von Wahrheit und Freiheit, tritt einmal mehr hervor, daß künstlerisches Werkschaffen kein reifer Sonderfall bloß menschlicher Freiheitspraxis ist. Auch die künstlerische Freiheit ist, jenseits aller positiven und negativen Freiheiten des Künstlers als Person, nichts anderes als ein Entsprechenkönnen der Wahrheit des seinsgeschichtlichen Vorgangs. Das künstlerische Werk hat seinen Ursprung eben nicht in der Freiheit des Künstlers, sondern im freien Hervorgang der Wahrheit, die sich im Werk und durch den Künstler hindurch gleichsam ihrer selbst bemächtigt. Das heißt aber auch: Der Mensch kann durch Kunst nicht Freiheit "für sich" gewinnen. Er kann nur realisieren, daß er "Eigentum" einer Freiheit ist, über die er nicht verfügt. Menschliche Freiheit ist, auf der Höhe ontologischer Erfahrung, immer nur durch den Wahrheitsstreit verfügte Freiheit - insofern aber nicht menschliche Freiheit im anthropologischen Sinne des Begriffs. Auch das muß man sich vor Augen halten, wenn man Heideggers These zur Stiftung des Anfangs in der Kunst recht verstehen will.

Bildungstheoretische Implikationen in Heideggers Philosophie der Kunst?(a) "Schenken", b) "Gründen", c) "Anfangen")

Fragt man im Horizont des kunstphilosophischen Denkens von

Heidegger nach der bildenden Bedeutung von Kunst, so ist dazu mehreres vorab festzustellen: Erstens, eine ausdrückliche Reflexion auf Kunst als elementares Medium der Bildung ist im Rahmen der Darlegungen zum "Ursprung des Kunstwerkes" nicht gegeben. Zweitens, Heideggers Grundeinstellung zu bildungsmäßigen "Funktionen" der Kunst muß als skeptisch bis ablehnend eingeschätzt werden. Unterstützt wird diese Annahme (denn um eine solche kann es sich nur handeln) durch Äußerungen Heideggers im "Humanismus-brief" (Über den Humanismus, Bern 1947, S. 11 f.) die, in Distanzierung zum Humanismus, diesem vorhalten, er operiere mit metaphysischen Auslegungen und verfehle gerade dadurch die eigentliche Würde des Menschen. Humanismus aber steht bei Heidegger für Bildung und diese infolgedessen für Metaphysik und Seinsvergessenheit. Der Mensch, der sich in der Bildung ein Bild von sich vorhält, hat das Seinsproblem gleichsam anthropomorphisiert und seine Herkunft verschüttet. (Einzig in der PAIDEIA des Höhlengleichnisses Platons findet Heidegger einen positiven Sinn von Bildung, der aber schon durch das Übersetzungswort "Bildung" gefährdet ist, vor allem, wenn dieses aus dem Humanismus des 18. Jahrhunderts gedacht wird. Vgl. "Platons Lehre von der Wahrheit", Bern 3. Aufl. 1975, S. 24 f.) - Drittens, wenn hier dennoch nach der bildenden Bedeutung von Kunst im Sinne Heideggers gefragt wird, so geschieht das von einer Position her, die nicht "immanent" lokalisierbar ist (sofern sie an der Fragbarkeit der Bildungsfrage positiv festhält), die aber auch nicht besserwisserisch Heidegger auf Vergessenes hin examiniert, die vielmehr einige seiner Gedanken "bildungstheoretisch" nachzudenken versucht.

Gehen wir zunächst von der eigenen Grundthese aus, daß Kunst - darin bildend - ein originäres Selbst- und Weltverhältnis erschließt, daß sie insofern weder Dekor noch ein unverbindliches Spiel ist, so wird diese These in Heideggers Denken Zustimmung finden können. Kunst ist als Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit eine elementare Weise der Erschließung des Streites von Welt und Erde. Sie ist, wie immerlich, werkhafte Lichtung des Verborgenen, in der das Dasein für sich selbst aufgeht. Das aber sind nicht nur sehr allgemeine (allerdings in den voraufgehenden Interpretationen differenzierte) Feststellungen. Näher an die Bil-

dungsthematik heran geht die Frage, wie man sich - im Verständnis Heideggers - die "Wirkung" des im Kunstwerk festgestellten geschichtlichen Streits zwischen dem Verborgenen und dem Unverborgenen vorzustellen habe. Denn Bildung, selbst wenn sie keine pädagogisch veranstaltete ist, muß ja in irgendeiner Weise als "Wirkungszusammenhang" gedacht werden, als ein Vorgang, der erwirkten und wirkenden Konzentration, durch die der Mensch näher auf sich und die Welt und beides zugleich in Wahrheit kommt. Grundsätzlich schweigt sich Heidegger im Hinblick auf dieses Wirkungsgeschehen auch nicht aus. Insbesondere am Ende des dritten Teils seines Gedankengangs, der vom engeren Zusammenhang von Wahrheit und Kunst handelt, wird auf das verwiesen, was ohne Zwang als "bildende Wirkung" der Kunst verstanden werden kann: auf die Dichtung als dreifache Weise des Stiftens in den Grundformen des "Schenkens", des "Gründens" und des "Anfangens".

In der Tat: Schenken, Gründen, Anfangen sind die spezifischen Weisen, in denen Kunst geschichtlich Wirklichkeit für Heidegger stiftet. Bildungstheoretisch kann man sie als immanente Didaktik der Kunst in Schaffenden und Bewahrenden interpretieren. "Immanent" wäre die Didaktik des Schenkens, Gründens und Anfangens insofern, als sie nicht in der Hand eines vermittelnden, lehrenden und belehrenden Subjekts läge, sondern urtümliches Ereignis des Streitgeschehens selbst wäre, das im Werk festgestellt wird. Fragen wir zunächst aber (teilweise wiederholend, teilweise erweiternd), in welchen Wirkungen die dreifache Didaktik der Stiftung läge. Was geschieht (sehen wir einmal von den "Schaffenden" ab) mit den "Bewahrenden" in der Erfahrung des Schenkens? Offenbar dieses: eine "Widerlegung" ihrer gängigen Erfahrungen. Eine Widerlegung ist aber nicht eine Ergänzung, sondern ein grundstürzender Wandel. So bestünde eine erste, den Menschen "treffende" Wirkung der Konfrontation mit Kunstwerken in einer Erschütterung derart, daß Gewißheiten und Sicherheiten schwänden, Vertrautes sich in Unvertrautes auflöste, der selbstverständliche Boden umgänglicher Lebenswelten brüchig würde. Das kann man durchaus in den Terminus "existentieller Begegnung" (Bollnow) fassen, als fasziniertes Erschrecken deuten.

Dieses ist nicht ohne literarisches Beispiel und Vorbild. Man erinnert sich an R. M. Rilkes "Der Neuen Gedichte anderer Teil" (1908), der eröffnet wird mit einem Gedicht zum "Archaischen Torso Apollos". Das Gedicht endet mit der berühmten Feststellung: "denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern." Das ist fasziniertes Erschrecken vor der Intensität eines Angesprochenseins durch das verstümmelte Körperbild einer antiken Statue, das als neuer Stern in ein altes Leben fällt und Änderung des Lebenskurses verlangt. Gerade das Unvertraute des Torsos, der nicht im schlichten Wiedererkennen "geortet" wird, verschärft sich irritierend zum Riß in einer gewöhnlichen Welt und läßt durch diesen das Ungeheuere fordernd schimmern. So ist an diesem Beispiel durchaus zu zeigen, wie das Schenken als überraschende Konfrontation des dahinlebenden Menschen mit der verdrängten Verborgenheit, die sich im Kunstwerk lichtet, sich vollzieht. Das Schenken ist ein Wecken, durch das ein Mensch zum Bewahrenden erwacht - verunsichert zwar, aber doch in die Zuversicht der Forderung genommen, er müsse (und könne) sein Leben unter dem Anspruch einer neuen Erfahrung ändern. Und "Änderung", gleichsam ein Intensivum von Veränderung, wenn auch weniger planbar, ist sicherlich eine Weise existentialen "Lernens", in dem nicht eine Qualifikation, wohl aber eine neue Qualität der Wahrheit gelernt wird. Und so läge das Schenken in einem Lernen, das, obgleich oder weil es nicht intendiert ist, tiefer reicht als alle Lernvorhaben, die sich auf antizipierte Ziele planmäßig abstimmen.

Schenken als Grundwort immanenter Didaktik der Kunstbegegnung ist aber, bildungstheoretisch gelesen, nur eine erste Phase des Lern- und Bildungsvorgangs, die sich in der zweiten Phase, der "Gründung", vertieft. Das Schenken initiiert gleichsam die Veränderung in faszinierendem Erschrecken und überraschender Konfrontation. Es leitet eine Veränderung (immerhin auch ein Wort positiver Lerntheorien) ein, aber nicht irgendeine Veränderung, sondern eine solche, die den Bewahrenden reifer werden läßt. Denn Schenken ist ja nicht eine beliebige Besitzübertragung, keine an sich neutrale Weitergabe von gleichgültigen Dingen. Vielmehr liegt in jedem Schenken (zumindest als Hoffnung) die Erwartung, den

Beschenken im Wesenskern seines Wünschens, in seiner "Identität" zu treffen, das heißt ihn "persönlich" anzuerkennen. Veränderung als Schenkung und durch sie kann daher nicht meinen, einen beliebigen Neuanfang in der Zeit, sondern ein tieferes Auf-sich-selbst-kommen. Die Momente der Anerkennung und der Selbstanerkennung, die im wahrhaften Schenken enthalten sind, bestimmen also den Stil und die Richtung der Veränderung als "innere" Veränderung, so wie sie etwa in Platons Höhlengleichnis vorgedacht wurde. In dieser Sichtweise läßt sich auch Heideggers "Gründung" auslegen. Denn Gründung im Zuge und in der Eröffnung des Schenkens bedeutet keine bedingungslose und willkürliche Neugründung (so wie man ein Haus aufgibt und an anderer Stelle neu und anders erbaut). Vielmehr ist die im kunsthaften Schenken eröffnete Gründungsveränderung offenbar zu verstehen als Einweisung in das, was Heidegger die "vorenthaltene Bestimmung des geschichtlichen Daseins" nennt. (a.a.O. S. 63) Was daher die veränderte Bereicherung in der Schenkung ausmacht, ist der Aufgang der Bestimmung des geschichtlichen Daseins. Gerade aber der Begriff der "Bestimmung" gehört unmittelbar in die Begriffs- und Problemsystematik des Bildungsphänomens. Bildung gilt als eine (nur dem Menschen mögliche) Weise der Selbst- oder Fremdbestimmung und ist insofern praktischer Ausdruck einer wie auch immer vorausgesetzten "Freiheit". Wenn Heidegger daher im Phänomen der Gründung durch Kunsterfahrung das Wesensmoment der Bestimmung hervorhebt, so ist auch hier ohne Gewalttätigkeit eine Verbindung zur bildungstheoretischen Perspektive herzustellen. Allerdings ist zu beachten, wie "Bestimmung" hier gedacht wird. Nämlich nicht als aufklärerisch-subjektive Selbstbestimmung, sondern wesentlich als Bestimmtheit. Denn Gründung, eingeleitet durch die Veränderung des anfänglichen Schenkungsaktes, bringt die "vorenthaltene" Bestimmung des Daseins ans Licht, nicht aber das ungenutzte Vermögen einer Selbstbestimmung. Die Erfahrung der Bestimmung in der Gründung ist im Grunde die Erfahrung der Bestimmung des Verfügtseins, in dem Dasein "je schon" gründet, ohne darum zu wissen im Sinne des inständigen (und nicht nur des diskursiven) Wissens. Die eigentliche Lehre (Didaktik) der Kunst bestünde also im Moment der Gründung in der ursprünglichen Erschließung des Bestimmtheitsseins des Daseins in seiner geschicht-

lichen (und nicht bloß historischen) Herkunft. Und damit dieses Bestimmtseins offenkundig werden kann, müssen in der künstlerischen Sinnerfahrung alle jene Vorstellungen umgestoßen werden, die den Menschen als positive Gewohnheiten umstehen: die Gewohnheiten des üblichen Fühlens, Denkens und Handelns, die sich am "Man" ausrichten und in deren Spiegel die Wirklichkeit nichts anderes als die Summe der eingespielten Konventionen ist - die Wissenschaft, ihre Gegenstände und Methoden, eingeschlossen. Sofern daher die Kunsterfahrung in der Eröffnung vorenthaltener Bestimmung an konventionellen Maßstäben gemessen wird, ist sie in der Tat vernichtend (auf nichts gebaut); sofern sie allerdings ein tieferliegendes Bestimmtsein vorstellt, ist sie ursprünglich gründend. Wie schon gesagt, Gründung des Daseins als Innewerden seiner vorenthaltenen Bestimmung ist bei Heidegger grundsätzlich Rück-Gründung in den elementaren Vorgang der Seinsgeschichte. In bildungstheoretischer Umschrift ist das kein unbekanntes Motiv, wenn man sich an die Forderung des "Werde der du bist" erinnert, das sich unschwer mit dem Gedanken des Bestimmtseins durch die Herkunft verbindet und das das Bestimmtsein ebenfalls nicht als naturwüchsiges Fatum vorstellt, sondern als Aufgegebenheit formuliert. (Bei Goethe heißt es: "So mußst du sein, du kannst dir nicht entfliehen, / So sagten schon Sibyllen und Propheten; / Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt / Geprägte Form, die lebend sich entwickelt." - Aus: Urworte. Orphisch)

Die "Leistung" der Dichtung (im allgemeinen und im engeren Sinne eines sprachlichen Kunstwerks), wie sie bei Heidegger gedacht wird, ist also - sowohl als Schenkung wie auch als Gründung - bildungstheoretisch durchaus einholbar. "Schenkungen" als Bereicherung des Weltbezugs durch Erschütterung erinnert zumindest an "bildende Begegnungen", wie auch "Gründungen" als Rück-Gründung in die wesenhafte Herkunft bekannten bildungstheoretischen Kategorien durchaus kommensurabel ist. Auch die dritte Stiftungsleistung der Kunst, das "Anfangen", das kein Beginnen ist, sondern Eröffnung einer Wahrheit, die bislang schuldlos-schuldig vorenthalten blieb (erinnert sei an den Terminus der gestifteten

Stiftung), hat nicht nur bildungstheoretische Implikationen und Konsequenzen, sondern auch Vorzeichnungen. Gemeint ist doch mit der Stiftung als "Anfang" der Zusammenhang von Kunst und Geschichte, das, was man herkömmlicherweise den "Traditionsbezug" eines Phänomens nennt. Die Frage lautet also: Wie steht Kunst als jenes besondere Ereignis der Wahrheit, das Schaffende und Bewahrende vereint und vereinigt, zur Geschichte als Überlieferung und nicht zur Historie als positive Sukzession von Ereignissen in objektiver Zeit? Mit einem ersten Satz beantwortet: Kunst gibt es nicht nur in der Geschichte, sondern Kunst "macht" Geschichte, und zwar in dem Sinne, daß sie durch das bloß Historische hindurch aufscheinen läßt, was sich dahinter und darunter wesentlich ereignet. Indem sie aber das leistet, führt sie die Vielfältigkeit empirischen Beginnens (das, was alle Tage zweckvoll und pragmatisch geschieht) auf seine wahren Ursprünge zurück. Kunst wird zu einer Art geschichtlichen Gewissens, das in sich die Herkunft bewahrt, die das rechnende Bewußtsein nur als (womöglich abgelegte, überwundene, obsolete, jedenfalls vergegenständlichte) Vergangenheit registriert. So wie die Stiftung der Gründung ein Rück-Gründen ist, so ist die Stiftung des Anfangens wesentlich eine Rückkehr in die Herkunft, so aber, daß es sich nicht nur um eine restaurative Vergegenwärtigung oder Wiederholung handelt, sondern um ein Einschwingen in den Lichtungsprozeß des zeithaften Seins-geschehens. Das in der Herkunft orientierte ursprüngliche Anfangen hat nichts gemein mit der Repetition abgelegter Gestalten, sondern intendiert die Vergewisserung der Zukunft aus dem Herkunftsgeschick, das sich in "großer Kunst" gleichsam exemplarisch anmeldet. Der zentrale, aufschlußreiche Satz Heideggers lautet: "Geschichte ist die Einrückung eines Volkes in sein Aufgegebenes als Einrückung in sein Mitgegebenes." (a.a.O. S. 64)

Es ist also das Wechselspiel von "Mitgegebenheit" (Tradition im Aspekt des Rückblicks) und "Aufgegebenheit" (Tradition im Aspekt des Vorblicks), das das echte Anfangen, daß Kunst auf ihre Weise (und aus dem Zuspruch des Wahrheitsstreits) erschließt. Es ist kein Anfangen aus dem Nichts, aber auch kein bloßes Wiederholen und Festsetzen dessen, was schon war. Zeitlich gesprochen: der wahre Anfang (als Ursprung) liegt weder in der subjektiven

noch in der objektiven Zeit, sondern in der zeitigenden Zeit als Weltgeschehen.

Achtet man nun in bildungstheoretischer Optik auf die Typik künstlerischer Stiftung des Anfangs bei Heidegger, so ist auch diese keineswegs unvertraut. Fragt man etwa, was naheliegt, nach dem Bildungssinn der Geschichte und weigert man sich, ihn allein in historischen Kenntnissen aufzusuchen (seien es Kenntnisse der politischen, der ökonomischen oder der künstlerischen Geschichte), so ist die Charakteristik des ursprünglichen Anfangens im Wechselspiel von Mitgegebenheit und Aufgegebenheit durchaus nicht überraschend. Denn Anfangen, das sich seiner Herkunft versichert, um in die aufgegebenene (und eben nicht deduzierbare oder interpolierbare) Zukunft vorzublicken, gehört zumindest zum Kernbestand eines reflektierten geschichtlichen Bewußtseins, das ein inständiges Wissen um die durchaus problematische Erfahrung der Freiheit besitzt. Im Kontext von Freiheit, Herkunft und Zukunft - oder kürzer: von Freiheit und Geschichtlichkeit - kann geschichtliche Bildung sich nur als "bedingtes" Anfangen artikulieren. Das Zusammenspiel von Tradition und Freiheit ist gleichsam der gemeinsame Nenner für das systematische Profil des Problemverhältnisses von Geschichte und Bildung. Ohne auf irgendeine Weise Stellung zu der Frage zu beziehen, wie sich Herkunft und Zukunft in geschichtlicher Bildung "mischen" und welcher der beiden Dimensionen Priorität einzuräumen sei, gibt es keinen Vorbegriff geschichtlicher Bildungsthematik.

Allerdings, auf Heideggers Kunstphilosophie zurückgehend und den Gedanken der Anfangsstiftung, muß eingeräumt werden: Indem Heidegger die Kunst in das Wahrheitsgeschehen zurückbindet und die gestiftete Stiftung der Kunst (wie sie im künstlerischen Entwurf zutage tritt) auf die Geschichte der Seinsvergessenheit hin orientiert, gibt es bei ihm eine (ontologische) Dominanz der Herkunft im Sinne eines Schicksals, dem kein Anfangen entrinnt und dem es nur Widerstand unter Täuschungskonsequenzen zu leisten vermag. Anders gesagt, die geschichtliche Bildung am Beispiel der Kunst und auf der ontischen Ebene ihres Vollzugs ist jeweils schon gebunden durch die unerreichbare "Bildung" des Seinsgeschicks.

in dem sich alle praktische Bemühung um Bildung bewegen müßte. Mitgegebenheit und Aufgegebenheit liegen letztlich nicht in der Hand des Menschen, sondern formulieren sich aus den Situationen des Urstreits, der auch im Anfangen der Kunst sein Wesen treibt. Gleichwohl ist es erstaunlich festzustellen, wieweit Heideggers drei künstlerische Bahnen der Stiftung von Wahrheit mit bildungstheoretischen Überlegungen kompatibel sind.

Einige Rückfragen und Probleme

Wir haben offenbar keine unüberwindlichen Schwierigkeiten, Heideggers Philosophie der Kunst (Ästhetik) als Sich-ins-Werk-setzen von Wahrheit zumindest mit bestimmten bildungstheoretischen Fragen, Problemen und Begriffen zu verbinden. Aber dennoch muß Vorsicht gelten, soll diese Verbindung nicht nur oberflächlich und assoziativ sein. Unsere Ausgangsfrage und unser Ausgangsproblem war, ob und inwieweit "Kunst" (einmal als allgemeiner Titel verwendet) einen eigenen Welt- und Selbstzugang erschließe, der sich nicht im Medium der (notwendig) gegenständlich denkenden Wissenschaft vollziehe und auf diese nicht verwiesen sei. Dazu läßt sich zunächst feststellen: Bei Heidegger gibt es eine deutliche Option für die positive Beantwortung unserer Grundfrage. Kunst ist eine originäre Weise der Welt- und Seinsentbergung, die nicht nur nicht neben wissenschaftlicher Wahrheit (die Heidegger "Richtigkeit" nennt) vorkommt, sondern die dieser elementar und eigentlich fremd vorausliegt. Wissenschaft "dichtet" nicht, sondern Wissenschaft "rechnet". Rechnend aber läßt sich ontologisch nichts erfahren, im Gegenteil: rechnend hat sich der Mensch immer schon den Ursprung verstellt, in dem sich das Wesen der Wahrheit erfüllt. Das jedoch ist wiederum nicht Folge einer unauflösbaren Selbsttäuschung, sondern "Geschick", dem nur die Hoffnung entspringen kann, daß es sich wenden möge. Und Kunst - große Kunst - ist Bestätigung dieser Hoffnung für Heidegger, sofern sie (z.B. bei Hölderlin) wissen läßt, daß, wo Gefahr ist, das Rettende auch wachse. Kunst setzt nicht nur Wahrheit ins Werk, und zwar als gestiftete Stiftung, sondern sie hält "ihre" Wahrheit gegen das rechnende Wesen der Wissenschaft ebenso wie gegen die "Überfälle" der Meta-

physik, die lange vorgab zu wissen, was die Dinge an sich und wie sie gebaut seien. Damit erhält Kunst eine Bedeutung, die gleichermaßen über traditionelle Philosophie (Metaphysik) wie über neuzeitliche Wissenschaft hinausragt. Kunst wäre tatsächlich näher bei den Ursprüngen als es wissenschaftliche und philosophische Rationalität je zu sein vermögen; Kunst wäre das Faustpfand eines Denkens, das in sich eine verdrehte Tradition überwindet, indem es - mit der Seinsfrage - hinter diese zurückgeht.

Die Bilanz für die Wissenschaften sieht also schlecht aus. Für die zeitgemäße Kunst ist sie nicht sicher, wenn auch nicht hoffnungslos. An dieser Einschätzung Heideggers kann man aus verschiedenen Gründen Anstoß nehmen. Und diese Gründe lassen sich in Erwägungen und Rückfragen formulieren, wie es teilweise schon geschehen ist. Ein Grund des Anstoßes ist sicherlich die Frage, ob und wie Heidegger selbst dem Vergegenständlichungsverdacht entrinnt, der ihm Wissenschaft ungeeignet erscheinen läßt, Wahrheit zu ergründen. Wir beobachteten, daß sein Denk- und Zeigeverfahren, grob gesagt, darin besteht, die Sprache zum Sprechen zu bringen, auf das zurückzugehen, was die Worte "eigentlich" meinen. Wenn Wahrheit etwa als ALETHEIA, als Unverborgenheit, ausgelegt wird, Unverborgenheit als "Lichtung", Lichtung aber als perennierender Streit zwischen Wahrheit (Offenheit) und Unwahrheit (Verborgenheit), so fragt man sich schließlich nach dem Rechtsgrund dieser Auslegung und ihres Anspruchs, mehr von der Wahrheit zu wissen (von ihrer Beschaffenheit) als jene, die Wahrheit als Übereinstimmung definieren. Kann man nicht auch sagen: Die Art und Weise, wie Heidegger auslegend die Sprache zum Sprechen bringt, wie er sie "vernimmt", ist keineswegs frei von Vergegenständlichungen (im Sinne von Vergegenwärtigungen), sofern doch das Moment des auslegenden Bewußtseins sich durchaus vorhält, was ALETHEIA bedeutet. Schon die Frage nach der Bedeutung eines Wortes überläßt sich diesem nicht einfach hörend, sondern hat es gleichsam "vor sich". In hermeneutischer Hinwendung zu Bedeutungen spricht man bekanntlich von einem Vorverständnis, das sich durchaus begrifflich artikulieren muß (also in Distanz zu dem, was zu verstehen ist), um sich dann zu einem belegten Begriff durchzuarbeiten. Wenn das aber der Grundmodus

von Bedeutungsverstehen ist, wenn derjenige, der nur auf die Sprache hört, nichts hört (es sei denn ein assoziiertes Bedeutungskonglomerat), dann vollzieht sich im Bestreben, etwas wenigstens annähernd begrifflich zu verstehen, durchaus eine unhintergehbare Vergegenwärtigung. Solche Vergegenwärtigung ist auch eine Vergegenständlichung. Denn Vergegenständlichung muß gar nicht den Charakter massiver Verdinglichung haben. Sie kann vom Ahnen bis zum bestimmten Vermuten reichen. Jedoch, ohne einen irgendwie vergegenwärtigenden (und in diesem Sinne vergegenständlichenden) Bedeutungsentwurf kommt ausgewiesenes und ausweisbares sprachliches Verstehen nicht zustande. Niemand, der verstehen will, kann sich einem nebulösen sprachlichen Bedeutungsspiel überlassen, sondern bedarf des rechenschaftsfähigen Vorverständnisses, das sich in vergegenwärtigender Vergegenständlichung zum Verstehen durchartikuliert. Auch Heidegger arbeitet mit einem solchen vergegenwärtigenden Vorverständnis, daß sich nämlich das ursprüngliche Wesen der Wahrheit in bestimmten Grundwörtern zeige (ALÉTHEIA, ORTHOTES), daß sich in deren Geschichte ein Schicksal spiegele und daß es darauf ankomme, dieses möglichst vorurteilslos zu begreifen. Das läßt sich als Ansatz philosophierender Hermeneutik auch vertreten - nur kommt es dadurch, daß Heidegger "sein" Vorverständnis nicht ausdrücklich artikuliert, zu dem Eindruck, als werde tatsächlich der Zirkel im Durchlaufen aufgehoben.

Worin dieses irritierende Problem begründet ist, läßt sich ausmachen. Es fiel schon auf, wie Heidegger im Bestreben, das Sein sprachlich hervortreten zu lassen, den Menschen als anthropologischen Störfaktor gleichsam "einklammert". Infolgedessen darf er auch sich selbst eigentlich nicht als Sprecher oder Inhaber eines bestimmten Vorverständnisses ins Spiel bringen. Genau das aber führt zu dem Eindruck eines bodenlosen Sprechens, einer menschenfreien und in diesem Sinne un-menschlichen Sprache. Diesem Eindruck gesellt sich der andere zu, daß nämlich die un-menschliche Sprache des Seins einen ebenso universalistischen wie übermenschlichen "Seinsobjektivismus" produziert, der schließlich - auch als schicksalhaft zeitigende Zeit - die attackierte

Vergegenständlichung (auf Seiten des Menschen) überbietet. Heideggers bekannte Feststellung, der Mensch, der nur noch auf sich selbst komme, finde (in Ermanglung eines Gegenhaltes) sich nicht mehr, ist entgegensetzen: der Mensch, der sich nur noch im Anfang des Seins befindet, weiß auch nicht mehr, wer er ist. Gewiß, es wird stets betont, der Mensch sei dasjenige Wesen, das sich in seinem Sein zum Sein verhalte; er sei Da-sein. Aber dieses Dasein ist apriori mit dem Sein vermittelt. Es ist Statthalter des Seins und betreibt seine Existenzialanalyse anscheinend nur, um den Seinsauftrag zu Wort und den Seinssinn zur Sprache kommen zu lassen. Heidegger hat sich vielfach gegen die anthropologische Interpretation von "Sein und Zeit" gewehrt (was viele nicht daran hinderte, sie dennoch zu betreiben). Aber hat er nicht damit auch den Menschen auf das Sein hin relativiert, ihn zu dessen einsamen Sprachrohr werden lassen?

Es ist ohne Zweifel eine Entmenschlichung (ein Wort, das hier allerdings recht verstanden werden muß), zu der Heideggers Philosophie - auch seine Kunstphilosophie - tendiert. Die höhere Macht des Schicksals hat jeweils schon von demjenigen Besitz ergriffen, der es denkend vergegenwärtigen will oder zumindest müßte. Es ist aber keineswegs nur ein Zeichen christlich imputierter Menschenarroganz, wenn man darauf besteht, gleichsam vor dem Sein und vor der verbergenden Unverborgenheit den Menschen nicht zu vergessen, der, wenn er schon Sprachrohr ist, doch nur in seiner, eben menschlichen Sprache "sagen" und "denken" kann. Im auslegenden Gespräch mit Heidegger verdichtet sich jedenfalls die Überzeugung, als habe das Sein (der THEOS?) den Menschen nur zugelassen, um sich in ihm zu spiegeln, und als sei es - zugespitzt ausgedrückt - der Genuß der Seinsgeschichte, sich an der Unvollkommenheit ihrer Darstellung in ihrem Repräsentanten zu weiden. Und in der Bahn solcher "Empfindung" kann es nicht verwundern, wenn die Betroffenen - zu recht oder zu unrecht - ihr Leben, ihre Freiheit, ihre Vernunft, ihre Sprache und auch ihre Leiblichkeit in einem Dienst verbraucht sehen, der ihnen jede Erinnerung an sie selbst als uneigentlich (anthropologisch) attestiert. Doch hat dieses Unbehagen an Heideggers Rückbindung des Daseins in die unausweichliche Obhut des Seins, des Entwurfs

in die Geworfenheit, nicht nur eine emotionale Seite. Sie hat auch, wie im Falle der Sprache dargestellt, eine sachliche. Und diese wird noch einmal und in anderer Brechung deutlich, wenn man sich vor den Blick bringt, daß Heidegger, der sich gegen alle konstruktiven Überfälle auf das Wahrheitsgeschehen (durch Metaphysik und Wissenschaft) wendet, schließlich selbst die ontologische Erfahrung nicht aus einem Überfall-Denken mit vertauschten Aktivitätspolen herausholt. Denn wie steht das Dasein zum Sein? Etwa nicht in der Weise eines Überfallenseins durch die Geworfenheit, den Streit zwischen Erde und Himmel? Verhält es sich denn tatsächlich so, daß die Ersetzung des Übereinstimmungsmodells durch dasjenige der "Entsprechung" das Wahrheitsmodell der *adaequatio* aufhebt? Oder wird nicht vielmehr eben dieses Modell nur umgepolt und überdies hypostasiert? Nicht mehr der Mensch zwar bringt, auf seinen Wegen methodologischer Wahrheitssuche, eine Übereinstimmung von Gedanken und Wirklichkeiten zustande, aber die Seinsgeschichte selbst ernötigt ihrerseits eine Übereinstimmung, wenn es den Menschen gelingt, sich aus den objektivistischen Täuschungen zu befreien. Gewiß, in dieser umgekehrten Optik vergegenständlicht der Mensch nicht mehr das Sein als Seien-des nach Maßgabe seiner Dingvorstellungen - aber ist es völlig verfehlt, jetzt zu sagen, das Seinsgeschehen seinerseits vergegenständliche den Menschen? Entspricht vielleicht, diese Frage legt sich nahe, der subjektivistischen Befangenheit (in anthropozentrischer Weltauslegung) eine ontologische Gefangenschaft nach der "Kehre"? Der Anthropozentrik eine Ontozentrik? Und muß sich damit nicht wiederum der Eindruck verdichten, hier werde eine Gewalt-samkeit durch eine andere ersetzt, ein Überfall durch einen anderen aufgehoben, eine anthropozentrische Vergegenständlichung durch eine andere, anonyme, überboten?

Und was würde das in bildungstheoretischer Fragestellung bedeuten? Man kann selbstverständlich mit Heidegger den Gedanken abweisen, Bildung sei pädagogische Realisierung allgemeiner Menschenbilder (im Glauben, es gäbe sie) im konkreten Fall. In der Menschenbildung ist jeder Fall ein Überfall. Jedenfalls verbietet sich die Fall-Optik hier nachdrücklich unter Voraussetzung der Freiheit. Aber ist denn der bildungstheoretische Überfall schon

verhindert, wenn man bildende Anthropozentrik durch Rückgänge auf das Seinsgeschick und Seinsgeschehen auffängt? Oder wird hier nicht eine "Zentrik" durch eine andere, überdies noch unerreichbare ersetzt? Es hat nicht an Bemühungen gefehlt, Heideggers Sein-als-Zeit-Philosophie in die Pädagogik bildungstheoretisch zu übersetzen. (Ein derartiger Versuch wurde auch in vorliegenden Überlegungen angedeutet). Immer jedoch kommen solche Übersetzungen in die Schwierigkeit, entweder - trotz "Verbots" - Heideggers ontologisches Interesse anthropologisch umzudeuten oder das Bildungsgeschehen dem Seinsanspruch unterzuordnen und mit matten Empfehlungen zu begleiten. So schwanken bildungstheoretische Umschriften zwischen anthropologischem Subjektivismus und ontologischem "Objektivismus", pädagogisch zwischen den Alternativen des Tuns und des Lassens oder: zwischen einer Überwertigkeit des Menschen und einer Überwertigkeit des Seins als Wahrheitsgeschehens. Man ist auch und vor allem heute geneigt, Heideggers Abweisung der Anthropozentrik bildungstheoretisch zu applaudieren. Sie ist eine eindrucksvolle Ablehnung aller Technologisierung. Nur ist dabei auch zu beachten, daß unter dem Vorrang des Seinsgeschehens Bildung eigentlich kein Subjekt mehr hat.

Einige zusammenfassende Überlegungen

- Will man Heidegger für eine Bildungstheorie "fruchtbar machen" (und versteht man unter Bildung den pädagogisch angeleiteten Vorgang der Selbsterkenntnis durch Aufbau und Rekonstruktion von Erinnerungen), so müßte man Heideggers Philosophie - gegen sein Verdikt - anthropologisch zu lesen versuchen.
- Bildung als Selbsterkenntnis (auch mit dem Ziel, durch Selbsterkenntnis urteilsfähig zu werden) hat im "Selbst" ein unhintergebares Thema und in der "Anthropologie des Selbst" einen unverzichtbaren Denk- und Problemrahmen.

- Indem Heidegger das Dasein als Lichtungsstelle des ontologischen Wahrheitsstreits seinsphilosophisch exponiert, kommt es "in der Tendenz" dazu, dem Selbst einen "seinsmedialen" Charakter zu vindizieren und die positive Selbstbehauptung des Selbst auf die Seite eines seinsvergessenen Subjektivismus zu schlagen.
- Alle existentialen Analytiken in "Sein und Zeit" (Explikationen des In-der-Welt-seins als Befindlichkeit, Sorge, Gestimmtheit, Verstehen) haben grundsätzlich nur einen vorbereitenden Charakter zur Exposition der Frage nach dem "Sinn von Sein" und sind keine Erforschung der *conditio humana*. Die Eigentlichkeit des Daseins ist nicht die Eigentlichkeit des Menschen, die philosophische Anthropologie bislang in verschiedenen Grundbestimmungen zu denken suchte.
- Wenn sich also im Zuge der Daseinsanalytik Selbsterkenntnis konstituiert, dann bestenfalls beiläufig und nicht zentral - jedenfalls in der Denkintention Heideggers. Die vollendete Selbsterkenntnis fällt letztlich mit der Seinserfahrung zusammen, so aber, daß sie eine über den Menschen sich aussprechende Selbsterfahrung des Seins ist.
- Sucht man daher bei Heidegger nach einem Horizont von Bildung, so wäre dieser im Seinsgeschick anzusetzen, auf dessen Wahrheitsvorgang sich Dasein zu verständigen hätte. Damit wäre allerdings prinzipiell jeder anthropologische Humanismus aufgegeben, der bildungstheoretisch die zentrale Stellung des Menschen behauptet, ohne die Welt als Korrelat preiszugeben. (Deutscher Humanismus)
- Zu Heideggers Skepsis gegenüber der Anthropologie der folgende Beleg: "Anthropologie ist heute ... längst nicht mehr Titel für eine Disziplin, sondern das was

Diese Kopie wird nur zur persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.

bezeichnet eine Grundtendenz der heutigen Stellung des Menschen zu sich selbst und im Ganzen des Seienden. Gemäß dieser Grundtendenz ist etwas nur erkannt und verstanden, wenn es eine anthropologische Erklärung gefunden hat. Anthropologie sucht nicht nur die Wahrheit über den Menschen, sondern beansprucht jetzt die Entscheidung darüber, was Wahrheit überhaupt bedeuten kann." Dem schließt sich an: "Keine Zeit hat so viel und so Mannigfaltiges vom Menschen gewußt wie die heutige.

(...) Aber auch keine Zeit wußte weniger, was der Mensch sei, als die heutige." Die Konsequenzen für eine anthropologische Bildungs- und Kunsttheorie liegen auf der Hand. Sie sind Beiträge zur ontologischen Selbstvergessenheit des Menschen. "Alle Anthropologie, auch die philosophische, hat den Menschen schon als Menschen gesetzt", das heißt für Heidegger: hat ihn als endliches Dasein übersprungen. (Vgl. M. Heidegger, Kant und das Problem der Metaphysik, vierte erweiterte Auflage 1973, Frankfurt, S. 203 und 223).

- Heideggers entschiedene Vorbehalte gegenüber dem traditionellen (auch bildungsgeschichtlichen) Humanismus werden deutlich im Humanismus-Brief. Dort heißt es, nach Herausarbeitung der Aufgabe, "das Wesen des Menschen anfänglicher zu denken" (als in der metaphysischen Tradition): "Humanismus bedeutet jetzt, falls wir uns entschließen, das Wort festzuhalten: das Wesen des Menschen ist für die Wahrheit des Seins wesentlich, so zwar, daß es demzufolge gerade nicht auf den Menschen, lediglich als solchen, ankommt." Dem entspricht, daß Heidegger den Menschen als Dasein die "Wächterschaft für die Wahrheit des Seins" (was an seiner Kunstauffassung deutlich abzulesen ist) vindiziert. (Brief über den Humanismus, Bern 1947, S. 31) ¹⁾
- Bringt man die an Heidegger zu unterscheidenden Positionen möglicher Bildungstheorien (am Bildungsbegriff

festhaltend) auf die Begriffe "Anthropozentrik" (des traditionellen Humanismus und seiner bildungstheoretischen Implikationen) und "Ontozentrik" (als Titel einer posthumanistischen Bildungstheorie der Wahrheit- und Welteröffnung im Seinsgeschehen nach Heidegger), so sind beide Positionen problematisch. Der Seinsvergessenheit der einen entspräche die Menschen- (wenn auch nicht Daseins-)Vergessenheit der anderen. Tendiert die eine zum egozentrischen Subjektivismus (in der Sicht Heideggers), so die andere zum ontozentrischen "Fatalismus". Kritisiert die eine die Überwertigkeit des (subjektivistisch gefaßten) Selbst, so die andere die Überwertigkeit der Geworfenheit als Schicksal. Und entspricht der einen ein Positivismus der Selbstbestimmung, so der anderen ein ontologischer "Positivismus" des Bestimmteins als einer Daseins"tatsache".

- Bezieht man diese Differenzen auf die Einschätzung der Kunst als originäre Bahn der Bildung, so wäre Bildung durch Kunst entweder eine ursprungsferne Selbstverständigung des Menschen über den Menschen im Beispiel des Künstlers und seines Werks (Heidegger dächte hier vor allem an das selbstbeflissene Kunsterleben, den Kunstbetrieb und die Kunstwissenschaften, einschließlich intentionaler Kunstpädagogik); oder sie wäre ursprungsnahe Ankunft des Seins, die sich in "großer Kunst" anzeigt und den Bewahrenden zur Besinnung auf seine Herkunft im Seinsgeschick auffordert.
- Der Künstler wäre entweder der sich auf seine (eingeschränkte oder uneingeschränkte) Autonomie stellende Selbstschöpfer, der "seine" Welt beispielhaft verdichtet (und darin bildend von Mensch zu Mensch Beispiel gibt), oder er wäre der vom Sein in Anspruch genommene, seine Freiheit diensthaft verstehende Gestalter und Stifter. In dieser Sicht wäre er zwar nicht heteronom, sondern

"ontonom" bestimmt durch die streithafte Seinsgeschichte der Wahrheit. Auch hier schлüge wieder die Differenz von Anthropozentrik und Ontozentrik durch.

- Ferner: der ontosome Künstler hätte - im Zuspruch des Seinsgeschehens stehend und ihm entsprechend - eine Vorrangstellung (die er allerdings nicht sich selbst verdankte) im Hinblick auf den Seins- und Wahrheitskurs der Geschichte, die ihm gleichwohl nicht zum Prophetenamt bestellt, da auch er nicht vorgreifen kann. Anders der autonome Künstler. Sein Werk könnte im Grunde nur exemplarisch für den Menschen sein und stellte bestenfalls ein intensiveres, nicht aber ein höherwertigeres Wissen dar.
- "Didaktisch" käme es bei ontonomem Selbstverständnis von Kunst darauf an, sich aller äußeren Beeinflussungen zu entschlagen und auf das Ereignis der Begegnung zu setzen - vielleicht in der Hoffnung, dieses in gemeinsamem Nachdenken zu entbinden. (Die Gefahr, dabei in diffuses Kunsterleben zu verfallen, ist offenkundig.) Bei autonomem Selbstverständnis von Kunst würde Bildung durch Kunst darauf abzielen, vor allem durch Identifikationen mit dem Künstler (über die Vermittlung seines Werks) Menschliches in seiner allgemeinen Besonderheit zu erfahren. Hier ginge es allein um die subjektiven Denkstrukturen der Authentizität des Erlebens, gestützt durch bestimmte propädeutische Dispositionen.
- Die idealtypische Kontrastierung von "anthropozentrischer" und "ontozentrischer" Bildungs- und Kunsttheorie (in heuristischer Absicht) - zwischen Autonomie und Ontonomie - könnte vorschnell zur Vermittlung drängen, zur These: Bildung (Kunst) habe sowohl die Aufgabe der Seinserfahrung wie auch die Aufgabe der Selbsterfahrung zu eröffnen. Solche Vermittlung wäre indes vordergründig

und bliebe dem Rang eines Denkers wie Heidegger unangemessen.

- Nicht unangemessen sind allerdings Fragen, wie diejenige, ob nicht die von Heidegger als vorrangig gedachte Seinsgeschichte (ausgelegt als verdeckte Entfaltung des Sinns von Sein) ein Gewicht erhält, das trotz entschiedener Daseinsanalytik das Konto menschlichen Denkens überzieht und die Dichtung überfordert wie auch die Sprache. Ist Kunst (Bildung) nicht auch denkbar als jenes Sich-im-Sein-halten, das realisiert, daß Sein "sinnvoll" überhaupt nicht denkbar und auslotbar ist? Heißt es, das Sein verstümmeln (oder den endlichen menschlichen Möglichkeiten gerecht zu werden?), wenn man den dichterischen Entwurf des Seinsverständnisses als notwendige und riskante "Setzung" betrachtet? Und wirft uns die Frage nach dem Sein nicht zwangsläufig auf das Seiende zurück und macht sie uns dies nicht zur Pflicht? Können wir vom Sein mehr erfahren, als daß wir es nicht "erfahren" können? Heideggers Seinsgewißheit durch alle Lichtungen und Nichtungen hindurch, auch bei Unterstellung des Zeitcharakters, der Geschichtlichkeit von Sein ist am Ende doch eine ontologische Gewißheit, zwar keine logische Gewißheit (wie bei Hegel), wohl aber eine Schicksalsgewißheit, die man auch noch daraufhin befragen kann, ob sie nicht in einem ontologischen Anthropomorphismus endet. Die Frage nach dem Sinn von Sein setzt doch bei Heidegger deren positive Beantwortbarkeit voraus. Woher kommt diese Zuversicht? Heideggers Entlarvung der Anthropologie kann dazu helfen, anthropologische Verblendungen aufzulösen. Aber überwindet sie die Anthropologie als offene Selbstanfrage des Menschen in irgendeiner Form der Ankunftsgewißheit von Sein? Diese mag sich bei Hölderlin finden. Findet sie sich auch bei Beckett?

ZWEITES KAPITEL

ZUR REFLEXIONSÄSTHETIK TH.W. ADORNOS

Vorbemerkung:

Zwischen Martin Heidegger und Theodor W. Adorno gibt es kein Gespräch und kein Verständnis. Adorno, um vierzehn Jahre jünger als Heidegger und insofern noch derselben Generation wie dieser zurechenbar, setzte sich in zahlreichen Schriften vor allem seiner späteren Zeit mit der Philosophie Heideggers kritisch bis polemisch auseinander. Die bekannteste Schrift in diesem Zusammenhang ist jene über den "Jargon der Eigentlichkeit" mit dem deutlichen Untertitel: "Zur deutschen Ideologie". Sie erschien 1964 und war Fred Pollock gewidmet. Ferner ist hier zu nennen die "Negative Dialektik" deren Abschluß der Autor in der Vorrede mit dem Sommer 1966 angibt (erschienen im gleichen Jahr in Frankfurt a.M.). Dort wird vor allem im ersten Teil unter dem Obertitel "Verhältnis zur Ontologie" (Untertitel: I "Das ontologische Bedürfnis", II "Sein und Existenz") eine scharfe und wohl auch scharfsinnige Destruktion der Seinsphilosophie und ihrer Wirkung aus dem Geiste Kants und vor allem Hegels versucht, die insgesamt den Charakter philosophischer Ideologiekritik einer neuen deutschen Ideologie besitzt. Näher am Umkreis des hier führenden Interesses - des Interesses an ästhetischen Fragestellungen - liegt Adornos "Ästhetische Theorie", die aus verschiedenen Gründen und unter wiederholten Überarbeitungen ein Torso blieb. Herausgegeben wurde dieses Werk unmittelbar nach dem Tode Adornos (1969) von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Auch darin wird kritisch auf Heidegger Bezug genommen - wie noch in anderen, kleinen Schriften (Aufsätzen, Vorträgen, Reden) zu künstlerischen und kunsttheoretischen Themen, so in "Parataxis" ("Zur späten Lyrik Hölderlins", Vortrag auf der Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft 1963 in Berlin). "Parataxis" erschien, zusammen mit anderen kunsttheoretischen Arbeiten (darunter der wichtige Vortrag "Voraussetzungen" in dem die eigentümliche Verstehensproblematik von Kunstwerken aus der Sicht Adornos gedrängt formuliert

wird) unter dem Sammeltitle "Noten zur Literatur III", 1965 in Frankfurt.

Wie gesagt, zwischen Heidegger und Adorno gibt es kein Gespräch und kein Einverständnis. Adornos vielfach variierte Kritik an der Seinsphilosophie wurde von Heidegger weder aufgenommen noch repliziert. Ein Grund könnte darin gelegen haben, daß sich in diese Kritik auch Biographisches mischte, das die Militanz des Angriffs für Heidegger zu einem persönlichen Rechtfertigungszwang werden ließ, dem er nicht gewillt war sich in Vermengung mit philosophischen Fragen zu stellen. (Wobei diese Vermengung selbstverständlich auch ein philosophisches Problem ist.) Ein anderer Grund ist sicherlich die prinzipielle Ferne, die Adornos philosophische "Denkart" von der Heideggers schied. Sie mochte für einen Brückenschlag mit Aussicht auf Verständnis in Heideggers Perspektive allzu groß sein. - Für diejenigen, die sich eine Generation später auf Heidegger und Adorno als "Autoritäten" in philosophisch-ästhetischen Fragen zurückbesinnen, gilt der Vorteil der Distanz, die nicht von vornherein darauf drängt, "Position zu beziehen". Diese Distanz schafft eine gewisse Gelassenheit, die, als Redlichkeit praktiziert, möglicherweise gerechter sein kann, als es vordem denkbar war. Dabei kann es nicht darum gehen, Unterschiede einebnen zu wollen, wohl aber darum, die Überblickschancen historischer Entfernungen zu nutzen. Und in solchem - zunächst vordergründigen - Überblick zeigt sich, daß, wenn auch kein Einverständnis in irgendeinem Urteil zwischen Heidegger und Adorno möglich zu sein schien, doch gemeinsame Frage- und Problemstellungen vorhanden waren, die gerade dadurch weitergereicht wurden, daß sie in der Schwebe sehr kontroverser Grundstellungen blieben. Nimmt man diese Weitergabe auf, so kann es nicht darum gehen, sich in eine Bekenneralternative zu bringen. Besser, weil aufschlußreicher ist es unter Maßgabe der einschränkenden Themenstellung, sich der kontroversen Erfahrungen Heideggers und Adornos, sie vielleicht ineinander und gegeneinander spiegelnd, zur Anreicherung eigener Erfahrung zu versichern.

So wenig die Frage nach dem Bildungssinn der Kunst (im Unterschied zu jenem der Wissenschaften) es erlaubte und gebot, der

Philosophie Heideggers in allen ihren Zügen gerecht zu werden, so wenig ist das auch bei Adorno möglich. Hier geht es also ebenfalls um die Kunst sinnvoller Beschränkung, wobei das Deutungsrisiko gegenwärtig bleiben muß, das jede Beschränkung mit sich führt.

Einstieg: Inaktualität und Aktualität philosophischer Ästhetik für Adorno

Ästhetik, so konstatiert Adorno am Anfang der überarbeiteten (dann verworfenen) frühen Einleitung zu seinem ästhetischen Hauptwerk, habe an philosophischem Interesse verloren, und zwar seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Und Adorno schließt sich zunächst der Auffassung Ivo Frenzels an (Ivo Frenzel, Fischer-Lexikon Philosophie, Frankfurt a.M. 1958, Artikel "Ästhetik", S. 35), der Verlust des Interesses, der sich im Eindruck des "Veraltens" zusammenfasse und kennzeichnen lasse, sei nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß den philosophischen Theorien der Ästhetik eine grundsätzliche Unsicherheit hinsichtlich ihres Ausgangspunktes ebenso anhafte wie hinsichtlich ihrer theoretischen Grundorientierung, die sie zum Spielball wissenschafts- und erkenntnistheoretischer Sekten präjudiziere. Ästhetische Konzeptionen seien sehr verschiedenartig entwickelt worden: metaphysisch, empirisch, normativ, deskriptiv - oder (unter dem Gesichtspunkt ihres eigentlichen Gegenstandes) teilweise vom Künstler, teilweise vom Genießenden her - oder (unter dem Vorblick auf mögliche Ideale) nach Maßgabe des Naturschönen oder des Kunstschönen oder eines bestimmten Verhältnisses zwischen ihnen. Philosophische Ethik, so könnte man mit Ivo Frenzel resümieren, ist ein desolates Thema, aber auch ein prekäres. Verhält es sich indes so (und ist man nicht ohne weiteres bereit, die philosophische Ästhetik einer wissenschaftlichen Erforschung von Kunst zu überantworten), dann drängt sich die Frage auf: Worin liegt der systematische Grund für den Interessenzerfall an einer ernsthaften und in der Vergangenheit durchaus angesehenen philosophischen Disziplin? Und die weitere Frage: Gibt es überhaupt noch eine Rechtfertigung für das Bemühen um eine philosophische Ästhetik? Frenzels Antwort auf die erste Frage

ist ein Hinweis, der nach weiterer Explikation ruft. Es heißt, die heterogene Vielfalt ästhetischer Theorien sei einmal begründet in der prinzipiellen Unmöglichkeit, "Kunst generell durch ein System philosophischer Katagorien zu erschließen", und sodann "in der traditionellen Abhängigkeit ästhetischer Aussagen von erkenntnistheoretischen Positionen." (WW, Bd.7, S. 493)

Für Adorno, der Frenzels These von Interessenverfall an philosophischer Ästhetik durchaus teilt, ist dessen Begründung nicht ausreichend. Nicht die kontroverse Mannigfaltigkeit der Theorien (Theorienpluralismus) habe das Interesse erlahmen lassen, denn kontrovers und vielfältig gehe es auch in anderen philosophischen Zweigen zu (Erkenntnistheorie, Logik, Ethik), ohne daß das Interesse sich daran verloren habe. Grund sei vielmehr ein falscher Begriff von Allgemeinheit, dem die ästhetischen Theorien huldigten, und zwar im Sog eines Allgemeinheitsideals der Erkenntnis, das in Sachen Kunst nicht mehr greifen könne (aber nicht nur dort), wenn erst einmal dieses Ideal in Bewegung geraten sei. Diesem Einwand ist zweierlei zu entnehmen: erstens, für Adorno ist die Ästhetik als philosophische Reflexion auf die Kunst ein geschichtlich eingebundenes Phänomen, das in sich die Bewegung der Kunst so zu reflektieren hat, daß sie ihrem Gegenstand (Kunst und ihre Werke) folgt, ohne ihn zu präjudizieren; zweitens, die moderne Ästhetik steht vor der (durch Hegel vorgezeichneten) Situation, nicht mehr von einer vorgegebenen Konkordanz zwischen Werknormen und Zeitnormen ausgehen zu können, und zwar mit der Folge, daß ihr eigenes kategoriales Gefüge in eine unabsehbare Bewegung gerät.

Wenn es sich aber so verhält, dann hat - nach Adorno - das Desinteresse an philosophisch-ästhetischen Fragen (das er mit Frenzel feststellt) ein entscheidendes Motiv im Vergleich ästhetischer Theorien mit solchen der positiven Wissenschaften. In diesen nämlich dauert das geschichtlich überholte Allgemeinheitsideal (bewahrt in den institutionalisierten Formen des Wissenschaftsbetriebs) fort. Institutionalisierte Wissenschaft verbürgt - anscheinend - noch die Einheit, die sich der Wunsch nach Allgemeinheiten (Regeln, Gesetzen, nominalistisch definierten Sachverhalten) erhofft, während

Kunsttheorie, auf den Mitgang mit sinnlichen Konkretionen (in den Werken) verwiesen, als erste die Brüchigkeit des Allgemeinheitsverlangens zur Kenntnis nehmen mußte. Kunst, auf dem Wege zu widersprechender Autonomie, bringt den Allgemeinheitsanspruch der Theorie in die Verlegenheit der Unstimmigkeit. Ästhetische Theorie reagiert ihrerseits darauf mit trivialen Allgemeinheiten, die nichts bedeuten können, während die Genießenden sich in das konventionelle Urteil flüchten. So sagt Adorno: "Philosophische Ästhetik gerät in die falsche Alternative zwischen dummer und trivialer Allgemeinheit und willkürlichen, meist von konventionellen Vorstellungen abgezogenen Urteilen." (a.a.O. S. 494)

Folgt man dieser Argumentation, so läßt sich unterstellen: der desolate und prekäre Zustand, der für das Desinteresse an philosophischer Ästhetik verantwortlich ist, liegt in dieser selbst, in ihrem falschen Selbstverständnis. Immer noch bindet sie sich an ein Erkenntnisideal, dem von ihrem Gegenstand, der "fortgeschrittenen Kunst" zumindest, widersprochen wird. Anstatt diesen Widerspruch in ihre Reflexion aufzunehmen (und damit ihr Selbstverständnis zu ändern), versucht sie ihn blind durchzusetzen und verliert damit immer mehr an Rechtfertigung. Diesem inneren Zustandsaspekt der Theorie entspricht das Außenverhalten, das sich für Adorno entweder in theoretischen Allgemeinheitsattitüden blamiert oder zu scheinbar unstrittigen Geschmacksurteilen Zuflucht nimmt, in denen durch unverständliche Kunst ausgelöste Angst sich vor sich selbst verkapselt. Denn in der "Wissenschaftsangst vor dem Ungesicherten und Strittigen" (a.a.O. S. 495) objektiviert sich, so darf man vermuten, nur die allgemeine Angst vor dem Ungewöhnlichen, das in "fortgeschrittener Kunst" - zum Beispiel bei Kafka - die antiquierende Perspektive eingespielter Kunstwahrnehmung angreift. - In Zusammenfassung eines "ersten Eindrucks" von der Gedankenführung Adornos zur Aktualität und Inaktualität philosophischer Ästhetik kann man festhalten: Adorno ist offensichtlich überzeugt von der Notwendigkeit philosophisch-ästhetischer Fragestellungen. Deren Inaktualität und Flucht in die leeren Sicherheiten ist ihm zuverlässiges Symptom gerade für die Aktualität philosophischer Ästhetik unter der Vorgabe, Philosophieren habe sein Wesen in kritischer Selbstreflexion auf die Angemessenheit der Denkkategorien zu den Sachen, auf die sie

sich beziehen, und umgekehrt. Schon hier wird also deutlich, daß Adorno philosophisch-ästhetischer Theoriebildung einen außerordentlich hohen Stellenwert einräumt. Das wird besonders ersichtlich, wenn man sich vor Augen führt, wie in diesem Anfangsgedanken nicht mehr auf eine Abhängigkeit der ästhetischen Theorie von der Erkenntnistheorie abgehoben, sondern - im Gegenzug - ein aufklärender Charakter der ästhetischen Theorien für die Erkenntnistheorie vindiziert wird.

Annäherung an das Wahrheitsproblem der Kunst

Nach Adorno hat ästhetische Theorie mit Erkenntnis zu tun. Das ist weder überraschend noch neu. Auch die herkömmlichen, normativen und deskriptiven Ästhetiken stellten einen erkennenden Bezug zur Kunst her. Worauf es Adorno allerdings ankommt, das ist die Feststellung, daß ästhetisch-theoretisches Erkennen der Kunst weder in der einen noch in der anderen Weise äußerlich übergestülpt werden dürfe, vielmehr liegt der originäre erkenntnistheoretische Zugang in einem Sich-Einlassen auf ästhetische Erfahrung. Der originären Ästhetik kann es also nicht darum gehen, Kunst gegenständlich aufzufassen, sie unter vorgegebener Begrifflichkeit zu subsumieren und sie grundsätzlich als etwas Positives zu betrachten, sondern darum, aus ästhetischer Erfahrung (und ihrer Reflexion) Einsicht in die Wahrheit der Kunst zu gewinnen. Damit wird angenommen und gesetzt, daß Kunst selbst eine Weise des Erkennens ist und nicht etwa eine Weise der Verdopplung und Abbildung der Dinge und Zeiten im schönen Schein. Die Legitimation der Ästhetik als auf Wahrheit verpflichteter Theorie liegt im Wahrheitsgehalt der Kunst selbst, die damit einen ganz anderen Status erhält als er ihr etwa in Platons Dichterkritik zugewiesen wird. Das bedeutet aber - im Sinne der hier führenden Anfrage nach dem spezifischen Weltzugang der Kunst - , auch für Adorno ist Kunst nicht ein in Wissenschaften konvertierbarer (von ihnen aufschlüsselbarer) Sachverhalt. Sie bedarf der gegenständlichen Wissenschaft nicht, um ihre Bedeutung für Erkenntnis und als Erkenntnis darzutun, denn sie ist Erkenntnis von Wahrheit als eigentümlicher Vollzug ästhetischer Erfahrung.

Bei Adorno heißt es: "Die Erkenntnis der Kunstwerke folgt eigener erkennender Beschaffenheit." (a.a.O. S. 516) Die Wendung "erkennende Beschaffenheit" reklamiert deutlich (und für Adorno unabweisbar) jenen eigenen Wahrheitsrang der Kunst, dem sich ästhetische Reflexion beugt und der sie rechtfertigt. Und es sieht so aus, als verdanke sich das Desinteresse an ästhetischer Theorie vor allem der lange gehegten Täuschung, man könne an Kunst zwar Wahrheiten demonstrieren (und sie in deren Pflicht nehmen), der Kunst selbst aber eigne kein Wahrheitsanspruch. Allerdings, der eigene Wahrheitsanspruch der Kunst, ihre eigentümliche erkennende "Beschaffenheit" werden nicht gesehen, wenn man sie am Paradigma eines Wahrheitsbegriffs mißt, der sich von dem der Übereinstimmung (Identität) vom Gegenstand und seiner Vorstellung im regelnden Begriff leiten läßt. Das wird erkennbar in der näheren Bestimmung des Erkenntnischarakters der Kunstwerke selbst. Es heißt: "sie sind die Weise von Erkenntnis, welche nicht Erkennen von Objekten ist." (a.a.O. S. 516)

Nun wird man sich sogleich fragen, wie eine Erkenntnisweise beschaffen sein könne, die nicht auf "Objekte" abziele. Nimmt man diese Frage von der Objektseite auf, so ist sie identisch mit der Frage nach dem Gegebenheitscharakter von Kunstwerken. Diese Frage kann, wenn auch nur vorläufig, weiterführen. Sehr grob formuliert ist für Adorno die Gegebenheitsweise des Kunstwerks diejenige einer "Objektivierung". Das soll bedeuten: in der Kunst werden Erfahrungen objektiv, und zwar in einer solchen Weise, daß sie weder in subjektive Erlebnisse noch in objektive Bedingungen auflösbar sind. Insofern könnte man den Gegenstandscharakter von Kunstwerken als widersprüchlich und schwebend (und mit diesen Momenten als "kritisch" bezeichnen). In einer Textstelle der "Paralipomena" (der "Ergänzungen" und "Nachträge" zum Grundtext der Ästhetik) bestimmt Adorno in einer merkwürdigen Wendung Kunstwerke als "Bilder ohne Abgebildetes und darum auch bilderlos" (a.a.O. S. 427). Versucht man, sich diese paradoxe Wendung aufzuschlüsseln, so meint sie offenbar: Kunstwerke haben den Charakter des Anschaulichen, Darstellenden - aber das, was sie zur Anschauung bringen, geht nicht auf in der sogenannten "Thematik". Vielmehr liegt in jedem Anschaulichen eine Anschauung vom Anschaulichen, ein bestimmter Schematismus der künstlerischen Erfahrung, der seinerseits nicht

bildhaft veranschaulicht werden kann, daher nur bildhaft "anzuzeigen" ist. Das künstlerische Gebilde meint also nicht einfach das, was es abbildet - oder vorbildet, sondern um seinen Sinn zu erfassen muß man sich gleichsam durch das Gebildete (das Bild) hindurcharbeiten zum Bilderlosen. Man würde, nach Adorno, das im Bild angezeigte Bildlose allerdings mißverstehen, wollte man darin eine abstrakte Idee, einen reinen Gedanken, jedenfalls etwas "Unanschauliches" in kategorialer Fixierung sehen. Das Kunstwerk ist weder eine Veranschaulichung des Anschauungslosen noch eine Veranschaulichung des Anschaulichen in seiner Wiederholung. Solcherart idealistische Gedankenkunst oder idealistische Abspiegelungskunst (die sich mit Kosmologie und Metaphysik verbindet) würde letztlich dem Vorwurf der Instrumentalisierung von Kunst, ihrer Ver zweckung im Dienste eines ihr Heterogenen anheimfallen. Dagegen setzt Adorno auf eine Unerschöpfbarkeits- und dynamische Widerspruchstypik des Kunstwerks, die durch das Bild hindurch nach dem Bildlosen, durch die Nachahmung hindurch nach dem Unnachahmlichen greifen läßt. So betrachtet wären Kunstwerke Objekte im Prozeß fortgesetzter Objektivation, der als gesellschaftlicher begriffen werden muß.

Das Bildproblem, auf das die Frage nach dem Wahrheitsgehalt von Kunstwerken führt, sofern in ihm der eigentümliche Objektcharakter von Werken angesprochen ist, bedarf weiterer Vertiefung. Adorno spricht in der herangezogenen Textstelle, die Kunstwerke als "bilderlose Bilder" paradox bestimmt, von der Nähe der Kunst zu einem vorkünstlerischen Verhalten, nämlich Erfahrungen in Bilder zu verwandeln. Kierkegaard wird zitiert mit einer Sentenz: "Was ich erbeute, sind Bilder." (a.a.O. S. 427) Zu erläutern wäre solche alltägliche Verwandlung von Erfahrungen in Bilder am Erinnerungsleben der Einbildungskraft, die wie ein Privatfilm in Bildsequenzen Erfahrungen synthetisiert und speichert. Bilder sind hier Entsprechungen zu den Erfahrungen und zugleich ihre Verwandlungen im Sinne von persönlichen Anverwandlungen externer Geschehnisse. Diese alltäglichen und höchst subjektiven Leistungen (subjektiv, sofern sie keine reinen Gedächtnisbilder sind), faßt Adorno in der Weise eines anthropologischen Ursprungs genuin künstlerischer Objektivationen. Er sagt: "Kunstwerke sind deren (der alltäglichen

Erfahrungsbilder) Objektivationen, die von Mimesis, Schemata von Erfahrungen, die den Erfahrenden sich gleichmachen." (a.a.O. S. 427) Damit ist Entscheidendes gesagt. Erstens nämlich, daß in Kunstwerken, wie in alltäglichen Bildsynthesen erinnernder Einbildungskraft, der mimetische Impuls wirksam ist; zweitens, daß dieser mimetische Impuls "Schemata", das heißt Orientierungs"bilder" erzeugt, die drittens den Erfahrenden gleichsam über sich hinausziehen und dessen Erfahrungen künstlerisch objektivieren. Kunstwerke wären also eine ästhetische Objektivierung des mimetischen Impulses, in der der Erfahrungsbezug des Menschen zur (gesellschaftlich vermittelten) Wirklichkeit exemplarisch würde. Nun könnte das aber immer noch verstanden werden als mimetische Abbildung erfahrener Wirklichkeit auf allgemeiner Stufe der Kunst. Darin würde das Moment der Bilderlosigkeit, das als ihr Gegensatz in jede künstlerische Bildung nach Adorno hineinragt, verschwinden. Kunst wäre nichts anderes als eine bildhafte Wiedergabe, die in sich keine Perspektiven freisetzte.

Um diese reine Darstellungs- und Reproduktionsperspektive, die nicht in der Intention Adornos liegt, aufzulösen, muß man dem Phänomen der Mimesis genauer nachgehen. Üblicherweise versteht man unter Mimesis die reine Nachahmung, die Wiedergabe eines Vorgegebenen in einem anderen Medium. Dieses Medium kann auch, etwa im Falle nachahmenden Lernens, das Verhaltensrepertoire eines Menschen sein. Dann ist Lernen insofern "mimetisch", als es im Modus des Vormachens und Nachmachens, des Vorlebens und Nachlebens geschieht. Ein derartiger, rein reproduktiver Begriff von Mimesis ist bei Adorno nicht im Spiel. Vielmehr wird Mimesis ursprünglich als magische Stufe der Welterfahrung vorgestellt, die sich von (aufklärerischer) Rationalität dadurch unterscheidet, daß sie eine Verwandtschaftsbeziehung von Sachverhalten grundsätzlich unterstellt. In der "Dialektik der Aufklärung" (ein Werk, das in Ko-Autorschaft von Adorno und Horkheimer am Anfang der vierziger Jahre entstand und von dem viele Spuren zur "Ästhetik" führen) wird magische Mimesis entschieden von aufklärerischer Wissenschaft abgehoben. Es wird ferner dargelegt, daß zwar auch die mimetische Einstellung magischen Naturverhaltens wie die Wissenschaft auf Zwecke der Naturverfügung abzielte, aber nicht "in fortschreitender

Distanz zum Objekt". (Amsterdam 1947, S. 21) Nachahmung der Natur durch traumhafte und bildhafte Beschwörung war durchaus nicht "absichtslos" und dennoch nicht - im Sinne wissenschaftlicher Setzungen und Verfügungen - intentional. Das wird mit dem Satz zum Ausdruck gebracht: "Auf der magischen Stufe gelten Traum und Bild nicht als bloße Zeichen der Sache, sondern mit dieser durch Ähnlichkeit und Namen verbunden. Die Beziehung ist nicht die der Intention, sondern die der Verwandtschaft." (a.a.O. S. 21) Der Unterschied aber zwischen rationaler Aufklärung und mimetischer Magie schlägt sich nieder in sehr verschiedener Naturerfahrung. Wird unter wissenschaftlich-aufklärerischem Zugriff die Natur zum disparaten und gleichgültigen Stoff materialisiert, so bekundet der magisch-mimetische Impuls einen Naturumgang, in dem eine universale symbolische Vertretbarkeit der Naturdinge untereinander und der Menschen unter ihnen gilt. Die Mimesis "zielt" offenbar auf Naturverfügung durch (symbolische) Naturversöhnung, wissenschaftliche Rationalität auf Naturbeherrschung durch verstofflichende Naturunterjochung, und zwar nach Maßgabe des "allgewaltigen Selbst", das die Natur nach seinen Regelvorgaben abstrakt identifiziert. (Vgl. a.a.O. S. 19 ff.) Festzuhalten wäre: auch in die Bildwelten magischer Mimesis geht eine mantische Technik ein. Sie sind daher keineswegs interessenlose Wiedergaben rein sympathetischer Erfahrungen. Wohl aber spielt der mimetische Bildungsimpuls hier näher an den Dingen. Nicht er versucht sich (rational) d i e Dinge zu vermitteln, sondern er versucht sich d e n Dingen zu vermitteln und sie dadurch zu bannen. Also eignet auch ihm bereits ein Produktionsinn, der allerdings nicht zwischen Subjekt und Objekt identitätsphilosophisch unterscheidet.

Mimesis als Kraft bildhafter Synthesis von Erfahrungen führt niemals nur zu reinen Abbildern, sondern hat immer - im Verständnis Adornos - einen Bildüberschuß, der seinerseits nicht im Bild erscheint: so den Zusammenhang der Elemente, in den sich magische Mimesis bannend vermitteln will. - Nun geht Adorno davon aus, daß die mimetische Kraft durch die geschichtlich-gesellschaftliche Entfaltung der Rationalitätsstrukturen nicht restlos aufgelöst wird, sondern sich (wenn auch in Wandlungen, so doch wie eine "anthropologische Konstante") durchhält. Die Kunst ist nichts anderes als

Ort und Medium ihrer Entfaltung. Entsprechend heißt es im Kapitel über "Mimesis und Rationalität" in der "Ästhetik", Kunst sei die "Zuflucht des mimetischen Verhaltens." (a.a.O. S. 86) "Zuflucht" deshalb, weil die produktive Durchsetzung aufklärerischer Rationalität die Mimesis im Kern durch ihre Denunziation als Irrationalismus bedroht.

Mimesis im Widerspruch

Das ist zu erläutern: Adorno geht, wie dargestellt, davon aus, daß dem mimetischen Verhalten, dem schließlich auch Kunst als ausdrückliche Mimesis entspringt, eine bestimmte - nicht absichtslose und doch nicht nur technisch-zweckhafte - magische Rationalität der Versöhnung zukommt. Schreitet nun die Entwicklung produktiven menschlichen Verhaltens von magischer zu technisch-objektivierender Rationalität fort (im Übergang vom Mythos zum Logos), dann zeigt sich im unkritischen Bewußtsein die Tendenz, mit dem magisch-rationalen Weltzugang, der sich in der Kunst objektiv bewahrt hat, auch diese als atavistisch und obsolet zu betrachten. Kunst wird dem Vorwurf des Irrationalismus der magischen Weltzuwendung mitunterstellt, da sie das Prinzip des bildhaft-mimetischen Impulses in sich, wenn auch verwandelt, bewahrt. Die patente Dichotomie zwischen dem Irrationalismus künstlerischer und dem Rationalismus technischer Produktion hat den Vorteil, daß sie sich des Einspruchs der Kunst in die schiere Mittelsphäre technischer Rationalität scheinbar entledigen kann. Zwar wird man der Kunst noch ein Existenzrecht einräumen, sie als Dekor oder Spiegel des Fortschritts zulassen, vielleicht auch als Konzession an die irrationalistischen, "gefühlshaften" Seiten des Menschentums. Darüber hinaus aber hätte Kunst keine gesellschaftliche Stimme mehr. Sie wäre im Grunde eine archaische Erinnerung, die sich nur als Widerspiegelung neuer Lebens- und Produktionsweisen, also durch Verzicht auf den ursprünglichen Sinn mimetischen Verhaltens legitimieren kann. Sie wäre nur noch als Abbild zulässig und nicht mehr als "bilderloses Bild."

Diesem Trend zur Irrationalisierung der Kunst und des mimetischen Verhaltens auf fortgeschrittener Stufe rationaler gesellschaftlicher Selbstproduktion stellt sich nun, nach Adorno, Kunst selbst entgegen, wenn das ihr einheimische Moment der Erkenntnis virulent wird. Dabei ist Adornos Gedankengang der folgende: Die Irrationalismusthese aktiviert gewissermaßen (im Sinne einer unbestimmten Negation) die Rationalität, die in der Mimesis selbst liegt. Schon indem sich Kunst gegenüber den mythisch-magischen Praktiken "als" Kunst objektiviert (also auf früher historischer Stufe), machte sie gewissermaßen von ihrer eigenen Rationalität Gebrauch. Das heißt: obgleich magischer Zuwendung entspringend, distanzierte sich der mimetische Impuls in der Kunst von seiner Herkunft. Der mimetische Impuls als Kunst ist bereits distanzierende Reflexion, wenn auch nicht in der Weise des Begriffs. Was der Irrationalismusvorwurf übersieht oder verdrängt, ist, daß auch in mimetisch-künstlerischer Weltzuwendung, in deren Tendenz zur Versöhnung ein Doppeltes erfahren wird: das werkschaffende Subjekt und das "Andere", das es nicht ist, von dem es "getrennt und doch nicht durchaus getrennt" ist. (a.a.O. S. 86) Daraus folgert Adorno: Kunst gibt es auch unter Bedingungen hochgetriebener technischer Rationalität nicht deshalb, weil sich immer auch irgendwelche irrationalen Restbestände archaischen Lebens perpetuieren. Vielmehr gibt es Kunst auch unter extremen Rationalitätsbedingungen, weil sie immer schon (wenn auch auf verschiedene Weise) "rational" war. Mit einem Wort: Kunst ist in ihrem Wesen nicht irrational, sondern durchaus rational - rational aber, sofern ihr das Moment des Reflexiven eignet, das zwischen dem Menschen und dem Anderen seiner selbst unterscheidet und vermitteln muß, beides in geschichtlich fortlaufender Bewegung. Erreicht diese Bewegung den Stand des vollendeten Rationalismus (für den nicht mehr gilt, daß er von der Welt "getrennt und doch nicht durchaus getrennt" ist), ist also eine Produktions- und Lebenslage erreicht, in der das selbstherrlich gewordene Subjekt vermeintlich nur noch aus sich selbst die Welt erzeugt, dann meldet sich gerade die abgedrängte Rationalität der Kunst zu Wort, die im mimetischen Impuls latent ist. Kunst, so kann man sich diesem Gedankenzug Adornos verdeutlichen, setzt sich dann mit ihrer Rationalität in Distanz zur überwertig technischen des weltabstrakten Subjekts und überführt dabei dieses, unter Verwendung der

ihm eigenen Mittel, der Irrationalität. Irrational wäre also nicht die so gescholtene Kunst, sondern die vermeintliche Rationalität der Schelte. Oder anders: die irrational verdächtige, in der einen oder anderen Bewandtnis noch konzedierte Mimesis wird - im Gegenzug - durch den Verdacht provoziert, ihn selbst in der Offenlegung eigener Rationalität des Irrationalismus zu überführen. Irrational aber ist für Adorno eine Rationalität, die sich nur noch auf die Produktion von Mitteln versteht, nicht aber in der Frage nach deren Zwecken Vernunft entbindet. An anderer Stelle (vorzüglich bei Horkheimer) wird der Formalismus reiner Mittel-Rationalität als "instrumentelle Vernunft" beschrieben, die darauf verzichtet hat, sich des Sinns zu versichern, dem die Instrumente dienen sollen. So läge die Aufgabe der Kunst in einer aufklärenden Rückgabe des Irrationalismuskorrekturens. Dann hätte ihre Denunziation einen Bumerang-Effekt für die Denunzianten.

Kunst als Objektivierung und Bewahrung des mimetischen Impulses spielt also für Adorno eine zeitkritische Rolle. Sie ist Kritik wie jede wahrhaftige Erkenntnis. Entscheidend ist dabei, daß Adorno jedoch die zeitkritische Rolle der Kunst nicht begründet mit einem Ergänzungsverhältnis zu aufklärerischer Rationalität. Vielmehr legt er in der Kunst selbst eine Rationalitätsstruktur frei, nämlich die Rationalitätsstruktur der sich von schierer Magie im mimetisch-bildlichen Handeln trennenden Vernunft. Die künstlerische Mimesis steht bereits in Differenz zur puren magischen Beschwörung. Das jedoch wird unterschlagen, wenn man Kunst zur irrationalen Seelen- tröstung einsetzt und auf ihren "verzaubernden" Effekt abhebt. Solches Verhalten, das zwischen Irrationalismuskorrekturens und Wahr- nehmung seelischer Aufträge durch Kunst schwankt, beachtet weder die "ursprüngliche" Rationalität künstlerischen Bildens noch - und das ist für Adorno entscheidender - den Tatbestand, daß sich diese Rationalität in dem Maße widerspruchsvoll steigert, in dem sie durch technische Mittel-Rationalität zurückgedrängt werden soll. Kunst trug in sich immer schon die Spannung zwischen rein manti- scher, die bewußtlose Einheit mit der Welt beschwörender Magie und der bildhaften Objektivierung dieser Magie im bilderlosen Bild. Im Hinblick auf diese Spannung, die in künstlerisch-bildhafter "Vergegenständlichung" spielt, gab es nie eine vollendete künstle- rische "Einung". Sie wäre das Ende der Kunst im reinen Zusammen-

fall von Welt und Subjekt gewesen. Das Bild der Kunst ist überhaupt nur möglich, sofern die Distanz alles Erkennens auch ihm vorausliegt und in jedem Bild-Werk als solche erscheint. Vielleicht läßt es sich so treffend formulieren: Auch Kunst ist ein vermitteltes und kein unmittelbares Selbst- und Weltverhältnis. Wer ihr den spannungsvollen Charakter der Vermittlung nehmen will und sie auf Irrationalismen zurücktreibt, hat das nicht begriffen. Er hat nicht begriffen, daß der Bildcharakter mimetischer Produktion auch eine Stellungnahme zur darin gefaßten Wirklichkeit enthält. Das heißt, für Adorno ist die bildrational vermittelte Wirklichkeit der begrifflich vermittelten Wirklichkeit durchaus ähnlich (nämlich reflexiv), und aus dieser Ähnlichkeit wiederum entspringt die Spannungsbewegung, das historisch sich unterschiedlich artikulierende Spannungsverhältnis zwischen mimetisch-bildhafter und mittel-rationaler Vernunft.

Daß auch die Mimesis der Kunst einen Erkenntnisinn für Adorno hat, ist eine weitreichende und in die Kunst selbst zurückschlagende These. Denn sie stiftet nicht nur unter Bedingungen der Aufklärung ein zeitkritisch-dialektisches Verhältnis zwischen Kunst und nur noch auf Mittel sehender Technik im Sinne des replizierten Irrationalismusvorwurfs. Vielmehr ist Kunst auch in sich dialektisch gespannt. Sie trägt, so könnte man sagen, in sich selbst ein Irrationalismusproblem aus. Das kennzeichnet Adorno mit dem Satz: "Kunst komplettiert Erkenntnis um das von ihr Ausgeschlossene und beeinträchtigt dadurch wiederum den (ihren - E.S.) Erkenntnischarakter, ihre Eindeutigkeit." (a.a.O. S. 87) Aufgelöst bedeutet die Verschlungenheit dieser Formulierung: Kunst, selbst "eine Gestalt der Erkenntnis" (sofern sich im Werk der Mensch mimetisch auf ein "Anderes" bezieht), läßt von ihrem Gegenstand auf "nichtbegriffliche" Weise wissen. Sie läßt jedoch so davon wissen, daß dieses Wissen sich durch sich selbst begrenzt weiß. Das bedeutet, das mimetisch erzeugte Bild ist seinem Thema niemals völlig adäquat. Das Wissen dessen, was über das bildhafte, aber darin gleichwohl gewußte Wissen hinausgeht, ist eine Vervollständigung des Erkennens durch das, was sich ihm entzieht. So kommt eine merkwürdige Doppelung der Kunsterkenntnis zustande: einerseits reichert sie im mimetischen Hervorbringen die menschliche Erkenntnis vom

"Anderen" an - andererseits verliert die Erkenntnis durch solche Anreicherung an Bestimmtheit. Anders gesagt, je mehr das mimetische Verhalten auf Eindeutigkeit des Bildwerkes dringt, desto weniger wird es von dem gewahrt, worauf es sich im Bildwerk bezieht; je mehr es aber dieses berücksichtigt, desto unbestimmter wird das Erkennen, auf das es dem mimetischen Impuls wesentlich ankommt. Formal-dialektisch ausgedrückt, das "Andere" (zum Beispiel die Natur, die Sache), auf das sich der mimetische Impuls werkhafte bezieht, verneint im Prinzip das Telos künstlerischer Erkenntnis, während umgekehrt diese, im Willen zur Eindeutigkeit und gleichsam *contre coeur*, auch im anschniegsamsten Zugang ihr Thema verneinen muß, um sich zu bewahren. In dieser Gegenwärtigkeit des Verneinens hätte künstlerische Mimesis ihr tragisches Bewußtsein. Sie vermag den dialektischen Riß zwischen Sache und Bewußtsein nie endgültig zu überwinden und muß sich immer wieder aus dem doppelten Versagen herausholen: sich entweder in das "Andere" (die Sache, das Thema) aufzulösen und dabei auf jegliche eindeutige Erkenntnis zu verzichten - oder auf dieser so zu beharren, daß sie schließlich zu leerem Selbstbewußtsein wird. Zwischen diesen unmöglichen Alternativen eingespannt, droht - wie Adorno sagt - Kunst "zu zerreißen" (a.a. O. S. 87) So steht künstlerische Mimesis, und das ist Kunst, bei Adorno in einer doppelten Zerreißprobe. Einmal droht sie zu zerreißen unter dem Druck von außen zugeschriebener Irrationalität, gegen die sie - diese replizierend - ihre Erkenntnis- und Rationalitätsmomente möglichst eindeutig aufbieten muß. Sodann steht sie in der Spannung ihrer inneren (dialektischen) Dauerkrise, die ihr mit jedem mimetisch gefaßten Bild, immer auch vor Augen führt, was dieses nicht faßt. Die sich aus dieser doppelten Zerreißprobe ergebende Verfassung der Kunst kann nur diejenige einer Krise sein. Und diesen Schluß zieht Adorno auch. Es gibt für ihn offenbar keine bloß temporär bedingte Krise der Kunst, höchstens eine Steigerung der krisenhaften Momente, die der Mimesis von jeher in ihrem Spannungsverhältnis zur Magie zukamen. So sagt Adorno: "Was heute, als Krise der Kunst, als ihre neue Qualität hervortritt, ist so alt wie ihr Begriff." (a.a.O. S. 87) Danach kann auch die von der Kunst zu leistende Zeitkritik immer nur die Entfaltung ihres ohnehin krisenhaften Zustands auf bestimmter historischer Stufe sein -

gegenwärtig auf der Stufe einer verselbständigten Rationalität, deren Irrationalismus hinsichtlich ihrer Zwecke Kunst im Aufgebot ihrer eigenen Erkenntnis konterkariert, und zwar nur in bestimmter Negation. Das heißt, Kunst hat keinen prophetischen Standort, sondern sie ist eingebunden in die Antinomien, in denen sich die geschichtlich-gesellschaftliche Welt auslegt, auch wenn sie sich dazu noch einmal auf bestimmte Weise antinomisch verhält. Kunst kann am Ende nur widersprechen, weil sie selbst widersprüchlichen Wesens ist, weil sie in sich das Moment der Fremdheit zum "Anderen" hat, das zu vergessen für Adorno offenbar die größte Entfremdung ist.

Rätselhaftigkeit und Wahrheitsgehalt

Der grundsätzlich krisenhafte, wenn auch geschichtlich bewegte Spannungsscharakter der Kunst beruht auf der antinomischen Struktur ihrer inneren Momente: auf der gegenwendigen Tendenz, sich dem "Anderen" unter Verzicht auf Beimischung eigener Intentionen zu versöhnen (es sein zu lassen, was es ist) - oder es zur bildlichen Eindeutigkeit zu bringen, die gleichsam in der Begrifflichkeit ihr Vorbild hat. Das wäre die Antinomie zwischen Verbrüderung und Selbstbehauptung, die in einseitiger Auflösung in der Tat entweder den Untergang im Differenzlosen oder die Lehre des selbstherrlich abstrakten Ich bedeutet. Beide Auflösungen sind für Adorno keine Lösungen. Sie bringen nur das Problem der Antinomie im mimetischen Impuls, sich damit täuschend, zum Verschwinden. Realiter und anschaulich kann das bedeuten: Kunstrezeption regrediert entweder zur stimmungshaft-wolkigen Gefühlsseligkeit oder sie liefe leer in einer Kennerschaft, die nichts mehr von dem wüßte, was künstlerische Weltvermittlung wesentlich meint. In beiden Grundstellungen würde stillgelegt, worauf es Adorno ankommt, nämlich die ästhetische Erfahrung als reflektierte Kritik- und Vermittlungsbewegung, die den Erkenntnisinn der Kunstwerke im geschichtlichen Durchstehen ihrer Krisen aufnimmt. Im übrigen erforderten weder gefühlsselige Kunstrezeption noch positivistische Kennerschaft von Kunst in ihren Historien, Stilen, Formen, Gestalttypiken und Werkkategorien eine philosophische Ästhetik, die reflexiv den Wahrheitsgehalt der Werke erschaffen hat, indem sie sich mit ihnen

identifiziert und doch nicht ganz und gar identifiziert.

Die seltsam antinomische Struktur der bildhaft mimetischen Synthesis von Ich und Welt (dem "Anderen") in der Kunst wird nun von Adorno in eine Grundcharakteristik des Kunstwerkes gefaßt, die das schwierige Problem seines Erkennens involviert und die hier leitende Frage nach dem Gegenstandscharakter von Kunstwerken unter dem Gesichtspunkt ihrer Wahrheit in eine Grundbestimmung größter Tragweite faßt. Im Blick solcher Grundbestimmung spricht Adorno vom "Rätselcharakter" der Kunst und ihrer Werke. Davon ist vor allem in jenen Abschnitten der "Ästhetik" die Rede, die vom "Rätselcharakter und Verstehen" handeln sowie "vom Wahrheitsgehalt der Kunstwerke" (a.a.O. S. 179 ff.). Dort erläutert Adorno (in der Form der ihm eigenen Drehbewegungen dialektischer Reflexion, die hier in eine gewisse Sukzession übersetzt werden müssen): Der mimetische Charakter der Kunst verbindet sie einerseits (nach rückwärts, wenn man so will) mit dem mythischen Gestus. Andererseits aber (nach vorwärts) hat sich Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung - in werkhaft vollzogener Selbstreflexion - vom Mythos "prekär" befreit, sich also ihm gegenüber verselbständigt, allerdings ohne eine letzte Verwandtschaft aufzukündigen. So kommt der Mimesis eine Geschichte zu, in die sie (mit der Gesellschaft, die sie am Ende kritisiert) verflochten ist. Künstlerische Mimesis und ihre Werke sind demnach nicht zu begreifen ohne das Medium der Geschichte, das sie über Stufen forttreibt. In der Moderne nun, auf moderne geschichtliche Entwicklungsstufe "avancierter Kunst" (zum Beispiel bei Schönberg, Beckett) tritt das entschieden hervor, was Adorno den "Rätselcharakter" nennt. Was ist damit gemeint? Gemeint ist eine Verflüchtigung des selbstverständlichen Sinnmoments in der Kunst. Das bedeutet im Horizont alltäglicher und vorläufiger Erfahrung: es ist nicht mehr selbstverständlich, wozu Kunst dient, was sie sagt und wofür sie taugt. Der deutlich hervortretende Rätselcharakter schlägt sich nieder in einer bestimmten Kunstfremdheit. "Man" ist unsicher, etwas als Kunst einzuschätzen, und ebenso unsicher herauszufinden, was Kunst bedeutet. Dieser irritierende Fremdheitseffekt in der Kunstwahrnehmung, der sich der Autonomisierung ihrer eigenen Rationalität und Sinnfälligkeit verdankt, kommt der Kunst in dieser offenkundi-

gen Weise keineswegs ursprünglich zu. Nach Adornos Einschätzung ist er vielmehr einem tiefsitzenden geschichtlichen Vorgang zu verdanken, dem Verlust der magischen und kultischen Funktion des mimetischen Verhaltens. Das heißt, der selbstverständliche Zweck der Kunst, ihre fraglose Sinnfälligkeit für das Selbstverständnis des Lebens ist dahin. Damit stellt sich die Frage ihrer Legitimation ausdrücklich. So ist die Erfahrung des Rätselcharakters von Kunst identisch mit dem Problem ihrer Legitimation, und zwar durch das Verstehen. Kunstwerke sollen (und können) nach gängiger Ansicht verstanden werden. So wäre es billig zu erwarten, daß mit diesem Verstehen sich auch der Rätselcharakter der Kunst in der Moderne auflöse. Man weiß, so wird argumentiert, was es mit einem gegenwärtigen oder vergangenen Kunstwerk auf sich habe, wenn es gelungen sei zu entschlüsseln, was es aussage. Unterstellt wird dabei, Kunstwerke seien ästhetisch verkappte "Aussagen", die sich zwar einer eigenen, aber letztlich doch übersetzbaren "Sprache" bedienen. Dann wäre das Rätselhafte der Kunst identisch mit dem noch nicht Verstandenen. Rätselhaft wäre das Unverstandene; aufgelöst wäre es, wenn sein Sinn sich entborgen hätte. Diese Auffassung teilt Adorno allerdings nicht. Er sieht vielmehr in der Rätselhaftigkeit moderner Kunst eine im hermeneutischen Verstehen nicht auflösbare Struktur. Verstehen sei im Hinblick auf den Rätselcharakter eine "problematische Kategorie" (a.a.O. S. 184). Damit wird jedoch Verstehen nicht als schlicht inadäquat bezeichnet. Jedes Rätsel drängt darauf, verstanden zu werden, jedes Kunstwerk, schon durch die ihm immanente Rationalität, bedarf des verstehenden und auslegenden "Übersetzens". Nun ist es eine Sache, sich sinnhaft verstehend zum mimetisch-rätselhaften Ausdruck (nicht zur "Aussage") eines Kunstwerks zu verhalten (indem man es in der einen oder anderen Hinsicht "auslegt"), und eine andere, dieses verstehende Verhalten als Auf-Lösung des Rätselcharakters zu begreifen. Gegen den hermeneutischen Verstehensoptimismus zitiert Adorno eine bekannte Erfahrung: Je mehr das Verständnis von Kunstwerken anwächst, desto unabweislicher wird das Gefühl von der Unzulänglichkeit eben dieses Verstehens. Mit einer durchaus an Heidegger erinnernden Formel beschreibt Adorno diese Erfahrung auf der Ebene der Kunsttheorie in folgendem Satz: "Daß Kunstwerke etwas sagen und mit gleichem Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter

unterm Aspekt der Sprache." (a.a.O. S. 182).

Ist aber Verstehen von Kunst in ihrer Rätselhaftigkeit als hermeneutische Auflösung von Kunstwerken in Aussagen nicht möglich, weil es sich dem Zugang schon in der Grundstellung verschlüsse - an welche "Art des Verstehens" wäre zu denken, die sich nicht positivistisch auslegend zur Kunst verhielte und die dennoch ein adäquater geistiger Zugang wäre? Es ist nicht ganz leicht, aus Adornos parataktischen Gedankenhäufungen um diese Frage - die Frage nach einem angemessenen Verstehen des (modernen) Rätselcharakters der Kunst - den Umriß der Antwort herauszufiltern. Leitphänomen eines angemessenen Verstehens ist ihm offenbar, was man den mimetischen Nachvollzug künstlerischer Mimesis nennen könnte. Dieser Nachvollzug ist eine bestimmte Weise ästhetischer Erfahrung, die das Kunstwerk gleichsam nachdenkend "aufführt" und insofern gleich weit entfernt ist von bloßer stimmungsmäßiger Identifikation wie von äußerer Beurteilung nach Standards, die der ästhetischen Erfahrung als eines geistigen Prozesses nicht einheimisch sind. Im Hinblick auf den Rätselcharakter der Kunst bedeutet das: er wird nicht begrifflich aufgelöst, sondern mimetisch konkretisiert. Die von Adorno anvisierte Weise mimetischen Verstehens läßt sich erläutern als ein interpretierendes Sich-Versenken, als eine "Aufführung", die zugleich eine Selbsteinführung in das Kunstwerk und seine Transendenzen darstellt. Der Akzent liegt auf dem Interpretieren, so aber, daß dieses, indem es auslegt, das Kunstwerk hervorbringt und seine Stummheit - wenigstens teilweise - durchbricht. Unmißverständlich heißt es: "jede nicht interpretierende Aufführung ist sinnlos." (a.a.O. S. 190) Und es heißt: "das wesentlich Mimetische erwartet mimetisches Verhalten." (a.a.O. S. 190) Nun ließe sich einwenden, adäquates Verstehen von Kunst als Wiederholung desjenigen mimetischen Verhaltens, das sie selbst hervorbrachte, sei letztlich nichts anderes als der angestrengt umschriebene, im übrigen aber durchaus bekannte Topos der Erschließung von Kunst durch einführenden Nachvollzug, der sich dabei auf seine Angemessenheit kontrolliert - also das bekannte Verfahren hermeneutischer Reproduktion. Sicherlich finden sich davon auch Spuren bei Adorno; andererseits rechnet aber das hermeneutische Verfahren der Kunst-

eröffnung mit einem bestimmten Ideal erreichbarer Objektivität, auch wenn das Kunstwerk als unerschöpflich gilt. Hier jedoch zeichnet sich der Punkt ab, an dem Adornos Theorie des ästhetischen Zugangs sich von einfachen Einfühlungstheorien unterscheidet. Denn er bestreitet im Grunde erstens die Möglichkeit einer einführenden methodischen Objektivität (sie wäre immer noch eine Weise gegenständlichen Urteilens von außen) und zweitens besteht für ihn zwischen der Unerschöpflichkeit, die bildungsbürgerliche Kunstrezeption zur Ewigkeit deklarerter Kunst unterstellt, und Rätselhaftigkeit ein wesentlicher Unterschied. Die Rätselhaftigkeit besteht nicht in der Unerschöpflichkeit, in deren gleichsam passiver Qualität, sie liegt vielmehr in einem geschichtlichen Grundzug der Verweigerung und Negation, eigentlich der notorischen Abwehr des genuinen Kunstwerks, in positive Aussagen, Empfindungen und Konsequenzen übersetzt zu werden. Kunstwerke sind nicht positiv übersetzbar (wodurch sie sich auch als pädagogisch handliche Bildungs-"gegenstände" verweigern müßten) und sie sind gleichwohl darauf angelegt, mimetisch "verstanden" zu werden. In der Optik ihrer Rätselhaftigkeit bedeutet das: einerseits drängt Kunst auf interpretierende Aufführung, andererseits tritt sie gerade in solchen Aufführungen, insbesondere wenn diese glauben, des Werksinns endgültig mächtig geworden zu sein, als "jäh" Verneinung dieses Sinns wieder hervor. Kein Interpret... kann also seiner Sache sicher sein, keine subtile ästhetische Erfahrung (im mimetischen Nachvollzug künstlerischer Mimesis) ist davor geschützt, daß die Rätselhaftigkeit, wie Adorno sagt, jäh wieder die "Augen aufschlägt". Das jedoch droht nicht deshalb, weil eine unerschöpfliche Welt im Kunstwerk sich zeigt, sondern ist darin begründet, daß alle Kunstwerke - oder zumindest die rätselhaften - "abgebrochen" sind. (a.a.O. S. 191) "Abgebrochen sein" heißt in Adornos Eigensprache: Kunstwerke sind unvollendet, weil sich ihnen die Transzendenz entzieht. Sie werden in ihrer Intention, die Versöhnung mit einem Absoluten zu erreichen, selbst verneint. Verhielte es sich anders, so schlänge Kunst in das Mysterium um. Es handelte sich nicht länger um Kunst, in der immer schon die unüberbrückbare Differenz zum Anderen mit dem Urmotiv der Versöhnung virulent ist, sondern um Symbolisierungen, die zwar ein Geheimnis, aber kein Rätsel in sich bergen. Die Bestimmung der Rätselhaftigkeit steht also in

diametralem qualitativen Gegensatz zu jener Unerschöpflichkeit, von der ein Kunstverständnis ausgeht, das einer symbolischen Brücke zwischen der Endlichkeit und dem unendlichen "Anderen" sicher ist. In lapidarer Kürze stellt Adorno dazu fest: "Kunstwerke, mögen sie noch so vollendet sich gerieren, sind gekappt ...", und er bezieht sich zum Erweis der These auf Kafkas "Beschädigte Parabeln" (a.a. O. S. 191)

Trifft die hier versuchte Aufschlüsselung der Gedanken Adornos zur Rätselhaftkeit von Kunst zu, so läßt sich summierend festhalten: Der unauflösbare Rätselcharakter der Kunst ist letztlich begründet in jenem Grundzug der Mimesis, der sie einerseits als versöhnende Nachahmung des "Anderen" exponiert und der im Verlangen dieser Versöhnung der eigentümlichen "Welt-Fremdheit" des Menschen inne wird. Angesichts des Aufbruchs dieser Fremdheit kann sich Mimesis, mithin Kunst, nicht vollends erfüllen. Und doch ist wiederum diese Nichterfüllbarkeit (die wesenhafte Unvollkommenheit der Kunst) entscheidendes Motiv, das "Andere" zu wissen und in verstehend-interpretierender "Aufführung" vorzustellen. Daß aber interpretierende - das meint: Sinn suchende - Aufführungen nie an ein Ende kommen, hat seinen Grund nicht etwa in Defiziten der Interpreten, sondern im wesentlich defizitären Charakter der Kunst, der Mimesis selbst, die ihrerseits durch das verneint wird, worauf sie sich bezieht: durch das "Andere" Adornos, das immer wie ein unerreichbarer Horizont erscheint. Von außen betrachtet könnte man fragen, ob Adornos dialektisches Argumentieren, das für sich selbstverständlich künstlerische Erfahrung im Modus einer Mimesis der Mimesis in Anspruch nimmt, nicht zu Resignation und Fatalismus führen müßte. Denn es kann in unvollendbarer, rätselhafter Kunst immer nur gezeigt werden, was eigentlich nicht gezeigt werden kann, wie immer nur begriffen werden kann, was sich in keinem Begriff festmachen läßt. Aus der Sicht der Vollendungsidee sind bei Adorno Kunst und ästhetische Erfahrung nichts anderes als permanente Bekundungen des Scheiterns dieser Idee. So paradox es klingen mag, Adorno legt die These nahe, Kunst sei nur dann Kunst, wenn sie scheitert; ihr Verstehen sei nur dann Verstehen, wenn es sich letztlich ohnmächtig gegenüber dem Rätselcharakter erfährt. Was könnte unter dem Einge-

ständnis dieses Paradoxes überhaupt noch der "Sinn" (Zweck) von Kunst sein? Adorno neigt hier sicherlich nicht zum bildungsbeflissenen Optimismus; aber er hält mit verhaltener Zuversicht an einem wichtigen Zweck der Kunst auch unter Vorzeichen ihres Rätselcharakters fest, nämlich an dem Zweck einer Aufklärung der Aufklärung durch künstlerische Mimesis. Deren Erfolg bestünde darin, daß sie die verhärteten Konstellationen einer durch Technik und Verwaltung verfremdeten Welt auf eine ursprüngliche Fremdheit zurückbringt, die noch das Rätsel und mit ihm das "Andere" kennt, für das Kunst negativ - grundsätzlich unzureichend - zum Symbol wird. Aber das ist - in Adornos Sicht - wohl zu wenig geschichtlich und dialektisch gedacht. Anklänge an ontologische Denkweisen werden hier wohl voreilig gehört. Gleichwohl sind sie nicht ohne jeden Anhalt angesichts einer Feststellung wie dieser: "Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was im Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das Rätsel vergessen ward durch seine eigene überwältigende Verhärtung." (a.a.O. S. 191)

Die elementare Rätselhaftigkeit des Kunstwerks entbindet nicht von der intellektuellen Verpflichtung auf seinen Wahrheitsgehalt. Im Gegenteil, die Verweisung auf den Wahrheitsgehalt gehört zur Rätselerfahrung der Mimesis. Nur, was ist dieser Wahrheitsgehalt von Kunstwerken? Woran bemißt er sich, sofern er sich überhaupt "messen" läßt? Schon im ersten Überblick über Äußerungen zum Thema "Wahrheitsgehalt" bei Adorno fällt auf: die Verpflichtung ästhetischen Denkens auf die Wahrheit der Kunst wird nicht eingelöst, wenn man sie auf Aussagen und Ideen festlegt. Vielmehr geht es darum, philosophisch-ästhetische Reflexion als jene Verwirklichung des Geistigen zu praktizieren, die sich gleichsam als gedankliche Auf-
führung des Werks in ästhetischer Erfahrung vollzieht. Den Geist eines Kunstwerks "aufführen" heißt aber nicht, seine immanente Intention zu rekonstruieren (unter der Frage, was der Künstler "gemeint" habe) oder das Werk kunstsoziologisch erklären zu wollen (unter der Leitfrage nach dessen gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen). Auf diese Weise ließe sich für Adorno der Geist eines Kunstwerks nicht finden. Das eine führt nur zum biographisch interessierten Kunstpsychologismus, das andere zu einem (möglicherweise

pausbäckigen) Soziologismus, der Gesellschaftsbezüge in falscher Vergegenständlichung denkt. In beidem dankte der Wahrheitsgehalt, der lebendige Geist des Kunstwerks, subjektivistisch oder objektivistisch ab. Worauf es vielmehr ankommt, das ist für Adorno "die geschichtliche Entfaltung der Werke durch Kritik", und zwar in Wechselwirkung mit der philosophischen Entfaltung ihres Wahrheitsgehalts. (a.a.O. S. 194) Vorsicht ist allerdings geboten gegenüber allzu naiver Interpretation von "Kritik" und "Wahrheitsgehalt". Denn Adorno denkt keineswegs daran, den substantiell kritischen Wahrheitsgehalt der Kunst in simplem Engagement aufzusuchen und dort zu demonstrieren. Kritik und Wahrheit liefen dann nur auf jene künstlerisch dekorierte Propaganda hinaus, die sich Meinungen andient und die kritische Wahrheitssubstanz der Kunst damit verrät. Adornos Wahrheitsgehalt als Kritik ist erheblich subtiler zu denken.

Davon gewinnt man einen ersten Eindruck, wenn Adorno ausführt, daß die Entfaltung des Wahrheitsgehaltes im Geist der Kritik nicht in dogmatischer Kritisiererei besteht, die dem Kunstwerk vorrechnet, was es gesellschaftlich nicht widerspiegelt, oder die der Gesellschaft mit demjenigen imponieren möchte, was sie von den Veränderungsträumen "engagierter" Kunst nicht erfüllt. Auf diese Weise könnte weder dem Wahrheitsanspruch der Kunst noch der Gesellschaft Genüge getan werden. Der ginge letztlich in Gebrauchskategorien unter, gegen die er in der Kunst aufgeboten wird. Das Unwesen derart dogmatischer Kritik müßte für Adorno in ideologischer Festschreibung dessen liegen, was als wahr oder als falsch zu gelten hat. Gerade das jedoch ist nicht eindeutig auszumachen. In harter Gegenwendung gegen dogmatische Präokkupationen des richtigen Bewußtseins, das sich für Kunst (und geschichtlich-gesellschaftliche Totalität) verbindlich setzen möchte, heißt es: "bis heute existiert das richtige Bewußtsein nicht." (a.a.O. S. 196) Die Rückfrage ausgesetzt, woran diese Wahrheit zu erkennen sei, bedeutet diese These für kritische Würdigungen des Wahrheitsgehaltes mimetischer Werke, daß diese vorzüglich in permanenter Selbstkritik bestehen müßten. Das jedenfalls ist die Lage für eine philosophisch-ästhetische Gedankenführung, die sich mit Adorno eingesteht, man könne nicht mehr von einem an sich Wahren ausgehen, in dem - in Abschattungen - falsches Bewußtsein zu identifizieren sei. Auch

für Adorno ist Wahrheit, wenn auch aus ganz anderen Gründen wie für Heidegger, durchaus geschichtlicher Vorgang und nicht etwas, das dem Denken von Anfang an klar vor Augen liegen könnte. Wahrheit ist die geschichtlich vermittelte Bewegung des Selbstbewußtseins; so aber, daß sie sich (im Unterschied zu Hegel) nicht des richtigen Bewußtseins am Ende positiv versichern kann. So bleibt nur das Aufspüren und das Sich-Einschwingen in diese Bewegung - auch und besonders im Falle der Kunst, der, wie sich in der Explikation ihres Rätselcharakters gezeigt hat, die Unvollendbarkeit mimetischer Versöhnung anhaftet. Im Grunde kann man bei Adorno nur ein "richtigeres" und ein "falscheres" Bewußtsein unterscheiden. Aber auch die so unterschiedenen Momente gehören gleichwertig in die Bewegung der einen Geschichte, in die sich Wahrheitsgehalte ausfalten.

Philosophieren im Modus ästhetischer Theorie und im Geist der Kritik ist also für Adorno keine Besserwisserei. Selbst wenn auf historisch "avancierter Stufe" und von dort her rückblickend vergangene Kunst im bewahrenden Werk als Ausdruck "falschen Bewußtseins" erscheint, so ist doch dessen künstlerische Darstellung durchaus wahr. Das heißt, es gibt eine "Wahrheit falschen Bewußtseins in der ästhetischen Erscheinung" (a.a.O. S. 196). Und gegen diese Wahrheit (den Wahrheitsgehalt großer Kunstwerke der Vergangenheit) ist jede retrospektive Beckmesserei unangebracht. Kunstwerke, so meint Adorno, können gar nicht "lügen". Wo sie auf späterer Stufe als Ausdruck falschen Bewußtseins erscheinen, sind sie gerade an sich selbst wahr. Von klassischer Ästhetik mag der geschichtliche Weg des Geistes weggeführt haben. Sie mag als falsches Bewußtsein auftauchen. Gleichwohl bezeugt sie und die ihr entsprechende Kunst einen wahren Schein, der in sich das Moment seiner Überwindung enthält. Kritik also, die sich auf den Geist der Kunstwerke als fortschreitende Entfaltung ihres Wahrheitsgehalts einläßt, löst sie nicht etwa auf, sondern - das ist Adornos Konklusion - sie "rettet" sie in ihrer Wahrheit, auch wenn diese "falsches" Bewußtsein bezeugt. Kritik wäre also nicht Verdammung, sondern "Rettung" - begründet in der These, daß gelungene Kunstwerke nicht lügen können. Das "richtigere" Bewußtsein verdankt sich letztlich dem "falscheren", gegen das es sich abstößt und das es in Hegels Sinn "aufhebt", das heißt, in der Veränderung be-

wahrt. Anders gesagt, Kritik ist auf die im Kunstwerk bewahrte Wahrheit des Falschen angewiesen und dankt ihre Möglichkeit mit der "Rettung" dessen, woran sie sich entzündet. Das zu erfahren, dazu bedarf es allerdings der ästhetischen Theorie.

Das Verhältnis von kritischer ästhetischer Theorie und Kunstwerk ist für Adorno wechselseitig, mehrschichtig und notwendig. Es ist notwendig, weil offenbar nur ästhetische Theorie als kritische Entfaltung des Wahrheitsgehalts von Kunst deren Sinn geschichtlich halten und verbürgen kann. Oder anders, die im Kunstwerk gewonnene ästhetische Erfahrung der Mimesis bedarf der Vermittlung der Theorie zur Entfaltung ihrer Wirksamkeit durch Geschichte hindurch. Andererseits kann auch ästhetische Theorie als differenzierende Reflexion auf den Wahrheitsgehalt von Werken diese nur dann geschichtlich zum Sprechen bringen, wenn sie sich ästhetischer Erfahrung aussetzt und diese nicht normativ bevormundet. So besteht eine doppelte Notwendigkeit: die Angewiesenheit des Werks auf Entbindung seines Gehalts in ästhetischer Reflexion (auf die Geschichte) und die Angewiesenheit der Theorie auf die im Kunstwerk gleichsam sedimentierte Wahrheit. Diese wechselseitige Notwendigkeit indes ist nicht nur als doppelte Voraussetzung zu verstehen, sondern als dialektische Interpretationsbewegung, in der ästhetische Kritik auf der Suche nach dem Wahrheitsgehalt einerseits das Kunstwerk übersteigt (indem sie dieses geschichtlich konstruiert und aktiviert) und andererseits von diesem dadurch immer wieder überholt wird, daß es sich auf seinen Rätselcharakter zurückzieht, allerdings in je anderer Weise. Niemals ist der Wahrheitsgehalt für Adorno ein schlechthin bestimmter wie auch das Kunstwerk niemals ein schlechthin vollendetes ist. Der Grund aber für diese doppelte Unvollendbarkeit, die in wechselseitiger Angewiesenheit zum Ausdruck kommt, liegt im prinzipiellen Werdens- und Geschehenscharakter der Kunst wie der nach Wahrheiten und Wahrheitsgehalten fragenden Philosophie. Das läßt sich belegen mit Adornos Satz: "die fertigen Werke (werden) erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist." (a.a.O. S. 289) Die substantielle Bestimmung des Werdens spricht sich hier unüberhörbar aus und bestätigt nur, was bislang schon deutlich wurde. Wenn aber das Sein der Kunstwerke in ihrem geschichtlichen Fundieren liegt, dessen Freisetzung indes von "Interpretation, Kommen-

tar, Kritik" abhängt, dann sind auch diese gedanklichen "Instrumente" dem Werden unterworfen. Daraus dürfte dann in der Tat gefolgert werden, es besteht eine dialektische Korrelation zwischen dem Geschehen der Kunst und dem Geschehen der Wahrheit, also zwischen Kunst und Philosophie. Was beide jedoch im Werden miteinander vermittelt, ist "die Gesellschaft".

Diese Instanz ist jedoch genau so mißverständlich wie jene der Kritik. Sollen auch hier Mißverständnisse und schlechte Vereinfachungen vermieden werden, so muß man sich der Vorstellung entledigen, Adorno operiere im Begriff der Gesellschaft mit einer soziologischen Kategorie oder einem simplen empirischen Befund. Zunächst meinen "Gesellschaft" und "gesellschaftlich" so viel wie eine koexistentielle Verfassung und dann und darüber hinaus einen bestimmten gesellschaftlichen Sinnrahmen, der sich gleichsam in variabler historischer Allgemeinheit erfüllt. Die Unzulässigkeit naiver Begriffsrezeption wird insbesondere und exemplarisch deutlich an Adornos Einschätzung der Gesellschaft für die Kunst. Das Gesellschaftliche ist weder etwas, das Kunst (und sei es hinter ihrem Rücken) "determiniert", noch ist es etwas, in dem Kunst und Künstler sich exterritorial bewegen. An aufschlußreicher Stelle in der "Ästhetik", und zwar unter den Stichworten "Kunst und Philosophie; kollektiver Gehalt der Kunst" erläutert Adorno andeutend, was unter Gesellschaft im Zusammenhang von Kunst und Philosophie zu verstehen sei: nämlich nicht ein definitiver Bezugsrahmen, sondern eine geschichtliche Vermittlungsstruktur der Allgemeinheit. Er nennt diese Allgemeinheit "kollektiv", was sich unprogrammatisch übersetzen ließe mit "versammelnd" oder "gemeinschaftlich". Gesellschaftliche als kollektive Allgemeinheit wäre daher zu unterscheiden von einer abstrakten und bloß subsumierenden Allgemeinheit, wie sie logischen Oberbegriffen und Kategorien zukommt. Sie wäre so etwas wie die konkrete Allgemeinheit eines kollektiven Lebens, die nicht geschichtlicher Wandlung entzogen ist, sondern ihr unterliegt. Diese Interpretation von "Allgemeinheit" als "kollektiver" durch Adorno zeigt ihn als Erben von Hegel und Marx, - jedenfalls als jemanden, der das transzendente Subjekt geschichtlich zurücknimmt und dadurch das Wahrheitsproblem selbst in Bewegung setzt. Dem folgt auch die Kunst, mehr noch: sie ist

dafür exemplarisch. Denn das Bild der Kunst - "Bild" als Inbegriff jeglicher Gestalt künstlerischen Ausdrucks - verdankt sich zwar entschieden künstlerischer Individualität und ist dennoch nicht, wie Adorno wiederholt betont, bloß subjektiver Ausdruck. Vielmehr liegen in jedem Bild, auch im Widerspruch zu seiner monadologischen Einschätzung, Momente, Motive, Verweisungen, die nicht biographisch auf den Künstler zurückzurechnen sind. Solche überbiographischen Implikationen lassen sich leicht am Sprachkunstwerk verdeutlichen, das auch in subjektivster Erscheinung noch vom kollektiven Sinn des Sprachlichen überhaupt zeugt; selbst dann noch, wenn die künstlerische Sprache (wie etwa im Dadaismus) gegen jegliche Sinnfälligkeit aufgeboten wird. Auch die Verneinung allgemeinen sprachlichen Sinns verweist, gleichsam wider Willen, auf den transsubjektiven Sinn der Sprache, auf ihre - mit Adornos Worten - kollektive Allgemeingültigkeit, die aber, das ist hinzuzufügen, nicht der geschichtlich-gesellschaftlichen Bewegung entzogen ist. Gerade an Sprachkunstwerken kann der Topos gesellschaftlicher Vermitteltheit differenziert dargelegt und den grobschlächtigen Alternativen, die das Wechselspiel der Vermittlung nicht denken, entzogen werden.

Exkurs: Adornos "Rede über Lyrik und Gesellschaft"

Adornos "Rede über Lyrik und Gesellschaft", abgedruckt im XI. Band seiner gesammelten Schriften unter dem Sammeltitlel "Noten zur Literatur" (hg. v. Rolf Tiedemann, zweite Aufl. 1985, Frankfurt a.M.) war in ihrer ersten Fassung ein Rundfunkvortrag. Nach Auskunft des Herausgebers wurde die Rede mehrfach überarbeitet und sie erschien erstmals gedruckt im Heft 1 der Zeitschrift "Akzente", und zwar 1957. Was diese Rede, wie übrigens auch andere Texte der "Noten" für die Interpretation von Grundgedanken der "Ästhetik" bedeutsam werden läßt, ist der Sachverhalt, daß Adorno hier einerseits in exemplarischer Kürze und andererseits in interpretatorischem Bezug auf Dichtungen und Dichter den Zusammenhang von Lyrik und Gesellschaft (als Beispiel für den Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft überhaupt) übersichtlich exponiert. Die Rede ist also hervorragend geeignet, wesentliche Gedankenzüge der "Ästhetik"

zu verdeutlichen, allerdings auch nicht in einer umstandslos eingängigen Weise, die weder dem dialektischen Gedankenduktus noch der Komplexität dieses Denkens entspräche. Die "Rede" richtet sich zwar an die breitere Öffentlichkeit, aber sie macht keine Konzessionen.

Adorno beginnt mit der Antizipation von Einwänden, die sein Thema - jedenfalls 1957 - heraufbeschwören könnte: vor allem den Einwand, Lyrik, das denkbar Subjektivste, mit dem Phänomen der Gesellschaft zusammenbringen zu wollen, ein Unternehmen, zu dem - in geläufiger Einschätzung - doch nur ein "amusischer Mensch" sich bereitfinden könnte. Diesem Einwand, so umreißt Adorno seine Ausgangsposition, könne man nur mit Aussicht auf Entkräftigung begegnen, wenn es gelinge darzulegen, daß die Beziehung von lyrischen Gebilden "auf Gesellschaftliches an ihnen selbst etwas Wesentliches, etwas vom Grund ihrer Qualität aufdeckt." (a.a.O. S. 49). Damit ist die Grundthese der Rede formuliert, die These, daß die Besinnung auf "das Gesellschaftliche" (unter Verzicht auf Soziologismen) nicht nur eine hinzukommende, sondern eine wesentliche Qualität von Lyrik erschließe. "Das Gesellschaftliche" aber (das offenbar etwas anderes meint als die zumeist gedankenlose Rede von "der Gesellschaft") - das Gesellschaftliche der Lyrik indes sieht Adorno bereits angezeigt im einfachen Anspruch des lyrischen Gebildes, nicht bloß subjektiver beliebiger Ausdruck zu sein, sondern ein solcher, der durch sein Geformtsein an einem Allgemeinen Anteil nimmt und gewinnt. Das lyrische Ich ist also nicht identisch mit dem empirischen künstlerischen Individuum; es ist nicht eine zufällige Erlebniseinheit, die sich ebenso zufällig in anderen Erlebniseinheiten wiederfände. Vielmehr ist das lyrische Ich, das in die Ausdrucksgestalt des Gedichts tritt, dadurch gekennzeichnet, daß es gleichsam die empirischen Zufälligkeiten kruder Individualität abstreift und, wie Adorno sagt, "Unentstelltes, Unerfaßtes, noch nicht Subsumiertes in Erscheinung setzt." (a.a.O. S. 50) Das (hier so genannte) "lyrische Ich" läßt, gemäß dieser Interpretation, die partikularen Allgemeinheiten vergegenständlichter Welt hinter sich. Das jedoch nicht in der Weise einer Einkerkelung in die pure subjektivistische Innerlichkeit, sondern in exemplarischem Durchbruch durch sich selbst und

in der Hoffnung, zu höherer Allgemeinheit zu gelangen als sie in der "vergesellschafteten Gesellschaft" möglich ist. Das Allgemeine, um das es im lyrischen Gebilde geht, wäre also ein solches, das gerade nicht die partikularen Allgemeinheiten vorgefundener gesellschaftlicher Verhältnisse widerspiegelt. Es opponiert diesen vielmehr, indem es ein besseres Allgemeines antizipiert.

Nun könnte man an dieser Stelle vermuten, Adorno füge sich in die Reihe derjenigen, die im Dichter den übermenschlichen Seher und Heilsbringer erblicken, jedenfalls eine unerreichbare Hochgestalt des Menschen, die kraft göttlicher Eingebung das partikulare Allgemeine mit Blick auf das gute Allgemeine einer allgültigen Idee übersteige. Nichts läge Adorno ferner. Denn jene "menschlichere" Allgemeinheit, die das lyrische Ich in seinem Gebilde vorwegnimmt, die es der verkrusteten Gesellschaft vorhält, ist für ihn selbst etwas "Geschichtliches". Eine Stütze für diese These findet Adorno in dem von ihm immer erneut bekräftigten Grundsatz Hegels, daß nämlich das Individuelle durch das Allgemeine vermittelt sei und umgekehrt. Auf das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft bezogen heißt das: die besondere Individualität (auch und gerade des Künstlers) hat zu ihrer geschichtlichen Voraussetzung das Allgemeine der Gesellschaft, so aber, daß dieses Allgemeine seinerseits zu seiner Bestimmung (und zu seinem Fortgang) auf das Besondere der Individuen angewiesen ist. Das gilt für jeden Menschen, also auch für den Künstler. Individualität und Gesellschaftliches, das ist mit "Vermittlung" gemeint, stehen in einem wechselpoligen bewegten und bewegenden Bedingungsverhältnis, und es gibt, jedenfalls für Adorno, keine Chancen, diesem nach einer Seite zu entkommen, ohne unwahr zu werden. In Richtung solcher unwahren Auflösung des doppelpoligen gesellschaftlichen Bewegungsverhältnisses tendieren alle Versuche, Kunstgebilde auf den "gesellschaftlichen Standort", auf die "Interessenlage der Werke" oder auf die Interessen der Autoren zu reduzieren. (Vgl. a.a.O. S. 51) Man muß also im Auge halten: für Adorno ist das Individuum ebenso gesellschaftlich vermittelt, wie die Gesellschaft individuell vermittelt ist. Daraus indes erhellt: Gesellschaft ist ebenso ein interpretierungsbedürftiger, im Grunde geschichtlicher Begriff, wie auch der Begriff der Individualität geschichtlicher Auslegung bedarf.

Es gibt weder "die" Gesellschaft noch "das" Individuum, sondern nur das "Gesellschaftliche" und das "Individuelle" und die philosophisch zu interpretierende dialektische Wechselbeziehung zwischen beidem, die im Titel "gesellschaftliches Ganzes" ihre Taxierung erfährt. Das gesellschaftliche "Ganze" (oder die "gesellschaftliche Totalität") ist für Adorno offenbar eine bestimmte Vermittlungsgestalt von Individualität und Gesellschaft, der allerdings insofern eine bestimmte normative Implikation zukommt, als sie sich letztlich am Gedanken einer Versöhnung der unterschiedenen Momente orientiert, die zwar ein mächtiger Impuls ist, wohl aber nie gelingen kann. Darauf deuten sowohl die ursprüngliche Gebrochenheit des mimetischen Impulses wie auch die von Adorno angenommene grundsätzliche Negativität der Dialektik hin.

Dieses vorausgesetzt, wird verständlich, daß Adorno auch in der "Rede über Lyrik und Gesellschaft" ästhetischer Theorie die Aufgabe stellt, dem Gesellschaftlichen als Gehalt der Dichtung nachzufragen und an den Dichtungen herauszustellen, was allen großen Kunstwerken eignen soll, nämlich die "tendenzielle Versöhnung tragender Widersprüche des realen Daseins", und zwar in der gelungenen Gestalt. (a.a.O. S. 51) Damit ist eine dreifache Aufgabe gestellt: erstens, sich auf die Werkgestalt eines Kunstwerks einzulassen (auf dessen paradigmatische Individualität gleichsam); zweitens, das Gesellschaftliche an diesem Gehalt zu ermitteln und drittens, das "Innere der Kunstwerke" und "die Gesellschaft draußen" in ihrer auf Versöhnung drängenden Widersprüchlichkeit zu zeigen. (Vgl. a.a.O. S. 51) Auf diese Weise "vereinigen" sich spannungshaft in ästhetischer Reflexion, die unverzichtbar zur nachdenklichen "Aufführung" des Kunstwerks ist, die Individualität, das partikulare Allgemeine (der empirischen Gesellschaft) und das Humane, das eigentlich Allgemeine. Das Ganze erscheint so als ein dialektischer Wirkungszusammenhang, in dem keiner seiner Momente unabhängig vom anderen ist.

In der "Rede" entfaltet nun Adorno diese Interpretationsfigur in mehreren Gedankengängen und Bezügen. Zunächst interpretiert er das (verständliche) Mißtrauen in die Verbindung von Lyrik und Gesellschaft mit dem Hinweis, daß in eben diesem Mißtrauen, Lyrik

mit Gesellschaft zu verbinden, ein gesellschaftlicher Protest liege. Das Plädoyer für gesellschaftsfreie Lyrik sei Ausdruck empfundener Heteronomie abstrakter und verdinglichter gesellschaftlicher Bezüge, immanente Folge (und immanenter Widerspruch) der Waren- Wirtschaft, die seit der modernen industriellen Revolution den Menschen in die Partikularitäten seiner Leistungen aufgelöst und die Subjektivität darin notorisch übergangen habe. Die Subjektivitätstheorie zur Lyrik erscheint so als undurchschaute "Idiosynkrasie" (ein bevorzugter Begriff Adornos) des gegen sein Übergangensein rebellierenden Individuums. Der Vergesellschaftung als totalitäre Lebensstruktur entspräche daher eine (wohl ebenso totalitäre) Individualisierung, deren hochgetriebene Form Adorno in den Ding-Gedichten Rilkes erblickt, die, nach seiner Interpretation, im Gegenzug gegen den gesellschaftlichen Totalitarismus nicht nur den Menschen für sich, sondern auch die Dinge für ihn reklamieren. Der "Effekt" der Vermenschlichung der Dinge (bei Rilke) erreicht aber, jedenfalls in dieser ästhetischen Reflexion, nicht sein Ziel, sondern verrät nur (als "Vermischung von Religion und Kunstgewerbe" - a.a.O. S. 52) die wahre Gewalt des gesellschaftlichen Totalitarismus, gegen welche diese Vermenschlichung der Dinge aufgeboten wird. Rilkes Ding-Gedichte wären Ausdruck eines sich nicht durchschauenden Fluchtgestus, insofern Schein und Wahrheit zugleich. Sie werden jedoch ihrer Wahrheit für sich selbst nicht inne, weil sie gleichsam den wahren Widerspruch zwischen individuellem Protest und vergesellschafteter Gesellschaft nicht austragen und die Dialektik nach der Seite des Ichpols stillzulegen suchen.

Was Rilke offenbar in der Sicht Adornos entgeht, ist der für moderne Lyrik unüberwindbare "Bruch" mit der Natur. Dieser Bruch wäre der Preis, den der Mensch für die ihn selbst funktionalisierenden Produktionsformen zahlt. Der Bruch mit der Natur läßt ein unmittelbares Verhältnis zu ihr nicht zu. Das bedeutet indes nicht, es sei kein Verhältnis zu erinnern, in den die Natur als das zu versöhnende Andere erscheint. Ein solches Verhältnis zur versöhnend erinnerten Natur findet Adorno in Goethes "Wanderers Nachtlied". Wenn es dort heißt: "Warte nur, balde / ruhest du auch", so liest er daraus einerseits die Trostgebärde, mit der sich entfremdetes Dasein im "Schein" der Natur auf seine antizipierte Versöhnung be-

zieht - andererseits aber auch den Hinweis auf eine Welt, "die den Frieden verweigert." (a.a.O. S. 54) Versöhnung und Friedensverweigerung, die gebrochene Existenz zwischen Natur und Gesellschaft, so aber, daß eines auf das andere verweist, lassen Goethes Gedicht wahrer erscheinen als Rilkes Ding-Gedichte, die, so jedenfalls stellt es sich für Adorno dar, glauben, den Graben übersprungen zu können, der sich zwischen dinghafter Natur und Dasein aufbaut. Es ist vor allem das Sehnsuchtsmotiv, das, bei Goethe im Nachlied durchgängig virulent, den Wechselwirkungszusammenhang zwischen der friedlich imaginierten und doch lebendig nicht erreichbaren Naturversöhnung und der unfriedlichen gesellschaftlichen Welt betont. Sehnsucht ist nur, solange der "Bruch" ist. Sie entspringt in den fragilen Zwischenräumen der bestimmten Negation und Position. Und wenn Adorno sagt (im Hinblick auf Goethes "Ach, ich bin des Treibens müde"):"Der Ton des Friedens bezeugt, daß Frieden nicht gelang, ohne daß doch der Traum zerbrach," (a.a.O. S. 54) so läßt sich in seinem Interpretationsansatz der Wahrheitsgehalt der GoetheVerse durchaus in der Weise bestimmt, daß darin die Sehnsucht als Norm der Versöhnung einerseits eine Gesellschaft übersteigt, die in sich dem Individuellen widerstrebt; daß aber andererseits das Individuelle (wiederum unter der Versöhnungsnorm) sich nicht in unvermitteltem, sich selbst auflösendem Naturumgang (Rilkes Dingbeschwörung) erfüllt. Mit anderen Worten: der Versöhnungswunsch mit der Natur (und gegen faktische gesellschaftliche Naturunterdrückung) kann "das Gesellschaftliche" nicht hinter sich lassen. Der dichterische Traum befriedeten Lebens, die Substanz des Sehnsuchtsmotivs bei Goethe, ist ein Traum, der sich näherungsweise nur einlösen läßt, wenn er sich als Wahrheitsgehalt einer gesellschaftlich-geschichtlichen Utopie auslegt, das heißt, sich in das Gesellschaftliche vermittelt, aus dem er stammt. Ausstiege sind für Adorno offenbar nicht möglich: das Individuum wird weder befriedet, wenn es sich in die Dinge auflöst, noch gewinnt es seinen Frieden, wenn es sich der problematischen Allgemeinheit "der" Gesellschaft anheimgibt. Der wahre Friede bleibt Traum einer Sehnsucht, die - letztlich unerfüllbar, aber deshalb nicht unwahr - das Individuum in die Gesellschaft und die Gesellschaft so ins Individuum vermittelt, daß beide bruchlos, sich mit der Natur versöhnend, ineinander übergingen. Nur das könnte die Aufhebung des "Bruchs" bedeuten. Diese

Aufhebung aber läge letztlich im Unendlichen, nicht im Geschichtlichen. Solche Aussicht veranlaßt Adorno, in Goethes "Wanderers Nachtlied" das Moment der Tröstung mit jenem der Ironie verschwistert zu sehen: Die erfüllte Sehnsucht ist nur der Tod, das Eingeständnis der Nichtigkeit.

Im Fortgang seiner "Rede" nun vermutet Adorno, man werde ihm vorhalten, er tendiere dazu (aus Sorge, flachem Soziologismus zu verfallen), Gesellschaft durch Individualität soweit zu sublimieren, daß sie mit dem lyrischen Ich identisch werde. Dagegen wendet er ein: das sei eine Fehleinschätzung, die sich nicht vergegenwärtige (was hier wiederholt betont wurde), daß der Widerstand gegen das partikulare Allgemeine durch eben dieses mit initiiert werde. Das Verhältnis zwischen Individualität und Gesellschaft ist niemals nach seiner objektiven (gesellschaftlichen) oder subjektiven (individuellen) Seite aufzulösen. Wenn das Subjekt in der Lyrik auf seine Individualität insistiert, so ist auch diese Insistenz objektiv motiviert. Zweifeln gegenüber diesem Zusammenhang - der in Objektivität umschlagenden Subjektivität und der in Subjektivität umschlagenden Objektivität, wie man ergänzen muß, (a.a.O. S. 56) - begegnet Adorno mit dem Hinweis auf die Sprache, insbesondere auf die Sprache der Lyrik. Jede Sprache hat in sich immer schon Momente gesellschaftlicher Objektivität. Andernfalls könnte sie gar nicht verstanden werden. Im Falle der Lyrik (dem eigentlichen Sprachkunstwerk) gewinnt die Sprache darüber hinaus einen exponierten Rang. Das lyrische Ich taucht gewissermaßen bis zur Selbstvergessenheit in seiner Sprache unter. Es läßt, unter Hintansetzung seiner selbst, die Sprache von sich her sprechen. Solche selbstvergessene Sprachversunkenheit ist jedoch für Adorno nicht einfach eine konsequenzlose Selbstpreisgabe, sondern vollendete Hingabe an den objektiven Geist der Sprache, der noch jenseits ihrer kommunikativen Instrumentalität beheimatet ist. Anders gesagt, das lyrische Subjekt verliert sich zwar in selbstlosem Sprechen aus dem Blick, aber der Selbstverlust wird ihm gelohnt als Selbstaufgang der Sprache in ihrer reinen Objektivität. Die reine Objektivität der Sprache aber ist für Adorno das "Gesellschaftliche" par excellence. Er sagt: "So vermittelt die Sprache Lyrik und Gesellschaft im Innersten." (a.a.S. 56) Das muß jedoch

wiederum richtig gelesen werden. Wenn das gelungene lyrische Sprachkunstwerk (lyrisches) Ich und Gesellschaft "im Innersten" vermittelt, dann gerade nicht dadurch, daß partikulare gesellschaftliche Allgemeinheit und Sprache jetzt koinzidieren, sondern dadurch, daß die Sprache Ich und Gesellschaft im "Gesellschaftlichen" des (reinen) objektiven Geistes überhöht. Die vollendete lyrische Sprache zeigt, was Gesellschaft in ihrem Innersten zusammenhält und treibt insofern die realen Konstellationen von empirischem Ich und faktischer Gesellschaft über sich hinaus. In dieser Sprachphilosophie des lyrischen Ich lassen sich die drei Grundmomente des Interpretationsansatzes von Adorno sehr genau unterscheiden: die Besonderheit des lebendigen Ich (das zum reinen Ausdruck drängt), die partikulare Allgemeinheit (der faktischen Gesellschaft, die dem Ich seinen Ausdruck tendenziell verweigert) und die humane Allgemeinheit eines Gesellschaftlichen, das die Versöhnungstendenz in sich aufnehmend, im reinen Medium der Sprache einen wahreren Vermittlungszusammenhang von Individualität und Gesellschaft erkennen läßt. Wie nah diese spekulative Erinnerung des "Gesellschaftlichen" in reiner Objektivität der Sprache an (Heideggers) Sprachontologie heranzuführt, registriert Adorno an dieser Stelle genau. Daher wehrt er sich gegen den Verdacht, die Entsubjektivierung in lyrischer Sprachhingabe bedeute deren Auflösung durch die "Stimme des Seins" (a.a.O. S. 56) Das Subjekt werde hier nicht von der Sprache übermächtigt, vielmehr mit ihr versöhnt: "Wo das Ich in der Sprache sich vergißt, ist es doch ganz gegenwärtig..." (a.a.O. S. 57) Wenn also in lyrischer Sprache sich "Gesellschaftliches" ausdrückt und nicht "das Sein", dann sind für Adorno Ontozentrik und Egozentrik in gleicher Weise vermieden. Vermieden ist für ihn aber auch, und das unterstreicht wieder den normativ-kritischen Gehalt im Begriff des "Gesellschaftlichen", der schiere Zusammenfall von Gesellschaft und lyrischem Ausdruck. Das gelungene lyrische Sprachkunstwerk negiert ein Doppeltes: das monadologische Selbstmißverständnis des Individuums wie auch seine funktionale Auflösung in die partikulare Allgemeinheit einer bestimmten, das Individuum vermarktenden Gesellschaft.

Fortsetzung des Exkurses: Beispiele

An zwei Beispielen erläutert Adorno den Interpretationszusammenhang von individuellem, partikular Allgemeinem und deren Vermittlung im Kritisch-Gesellschaftlichen. Das erste Beispiel ist ein Gedicht von Eduard Mörike, das andere ein Gedicht von Stefan George.
- Zunächst das Gedicht Mörikes:

Auf einer Wanderung

In ein freundliches Städtchen tret ich ein,
In den Straßen liegt roter Abendschein.
Aus einem offenen Fenster eben,
Über den reichsten Blumenflor
hinweg, hört man Goldglockentöne schweben,
Und e i n e Stimme scheint ein Nachtigallenchor,
Daß die Blüten beben,
Daß die Lüfte leben,
Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor.

Lang hielt ich staunend, lustbeklommen.
Wie ich hinaus vors Tor gekommen,
Ich weiß es wahrlich selber nicht.
Ach hier, wie liegt die Welt so licht!
Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;
Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht im Grund die Mühle!
Ich bin wie trunken, irreführt -
O Muse, du hast mein Herz berührt
Mit einem Liebeshauch.

In immanenter Interpretation findet Adorno hier den Ausdruck eines "Glücksversprechens", allerdings nicht von biedermeierlicher Sentimentalität, sondern ausgewogen und formal beherrscht durch eine sehr zurückhaltende Sprache ebenso wie durch eine unaufdringliche, aber spürbare formale Erinnerung an die antike Ode. So gerät das Bild nicht zur falschen Idylle, sondern bleibt in empfindlicher Ausdrucksschwebe zwischen banaler Heimeligkeit und klassizistischer Verstockung. Die Erfahrung des Wanderers, einmal aus der Binnenperspektive einer schwäbischen Kleinstadt ins Wort gebracht, sodann

von außen und erinnernd gesprochen, verdichtet sich zu einem poetischen Gebilde von höchster Intensität und Glaubwürdigkeit. Man kann sich leicht mit dieser Erfahrung identifizieren, hätte damit aber - nach Adorno - auf den eigentlichen Wahrheitsgehalt des Gedichts verzichtet, der gerade nicht in gekonnter Darstellung eines schönen Wandererlebnisses besteht. Schon die Beobachtung der Verschränkung von Inhalt und Formelementen verläßt, literarisch analysierend, den identifikatorischen Gefühlskreis unter der Frage nach immanenter Gelungenheit dieses Gedichts. Sie wird bestätigt und wird zur Brücke zu Fragen von außen. Daß das Gedicht "gelungen" ist, ist nach Adornos Interpretationsansatz bereits Indiz dafür, es mit einer vom empirischen Ich abgelösten Kunstgestalt zu tun zu haben, deren objektiver Wahrheitsgehalt damit für ästhetische Reflexion zur Debatte steht. Diese aber fragt nach dem "geschichtlichen (gesellschaftlichen) Erfahrungsstand" (a.a.O. S. 62). Der wird für Adorno greifbar in einer Reflexion auf das historisch-gesellschaftliche Schicksal des deutschen Klassizismus (der deutschen Klassik) und seines Humanitätsideals. Im Namen der Humanität trat die Klassik gegen die marktkonforme Auflösung des Individuums in bloße Funktionalitäten an. Das Subjekt (das Individuum) sollte das Objektive sein. Die faktische gesellschaftliche Lage indes beugte sich nicht ihrer Kritik. Das im Geist konterkarierte prosaische Leben der Tauschgesellschaft setzte sich gegen die zeitkritischen Ideen durch - mit der Folge einer Privatisierung der Humanität, ihre poetischen Bilder eingeschlossen. Das Hochbild objektiv möglichen Glücks aus der Klassik wich den biedermeierlichen Glücksminiaturen, der "Zufälligkeit des individuellen Glücks" (a.a.O. S. 62). Stellt man nun mit Adorno Mörikes Wanderer-Gedicht in diesen Rahmen, dann liegt Mörikes dichterische Kraft offenbar darin, daß es ihm gelang, das Glücksversprechen des klassischen Humanitätshochbildes mit der Resignation des Glücks in das Private und Zufällige zu einer beispielhaften Balance zu verbinden und beides in einer solchen Verbindung bewahrend aufzuheben. Vom Hochbild klassischer Humanität bewahrt Mörike in seinem Gedicht den Anspruch des Subjekts auf Objektivität (unter Eingeständnis seiner historischen Chancenlosigkeit, die offenbar auch in einer bestimmten Gesellschaftsvergessenheit begründet ist); vom zufälligen Miniaturglück des Biedermeier bewahrt Mörike (teils auch

gegen den Humanitätsklassizismus) den praktischen Glücksanspruch des Einzelnen. Beides zusammen aber gewinnt die Erinnerungsgestalt eines Gesellschaftlichen, das für Versöhnung optiert und doch, wie Adorno sagt, "von der historischen Tendenz schon gerichtet ist." (a.a.O. S. 63)

Deutlich lassen sich in dieser knappen Interpretation die drei Momente des Interpretationsansatzes voneinander unterscheiden: das Moment der künstlerischen Individualität, das Moment der partikularen gesellschaftlichen Allgemeinheit und das Moment der kritisch-versöhnenden Vermittlung beider in geschichtlich stimmiger Erinnerung. Und der Wahrheitsgehalt entspringt dann in der Tat der Angemessenheit des Werks an dem "geschichtlichen Stundenschlag" (a.a.O. S. 60). - Eine ähnliche Angemessenheit an den "geschichtlichen Stundenschlag" und an den "kollektiven Unterstrom" (a.a.O. S. 60), der gleichsam die Zeiger bewegt, findet Adorno in einem kurzen Gedicht von Stefan George, in einem Lied aus dem "Siebenten Ring", das aus folgenden Zeilen besteht:

Im windes-weben
War meine frage
Nur träumerei.
Nur lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser nacht
Ein glanz entfacht -
Nun drängt der mai.
Nun muß ich gar
Um dein aug und haar
Alle tage
In sehnen leben.

Auch bei der interpretatorischen Einschätzung dieses Gedichts kommt es Adorno vorrangig weder auf dessen "Inhalt" (es wäre der Inhalt eines prätentiosen hochstilisierten "Liebesgedichts") noch auf die subjektiven Erlebnisqualitäten an, die möglicherweise aus ihm sprechen. Der eigenen Maxime treu, ein Sprachkunstwerk nicht in die Biographie zu verrechnen, die zufällig hinter ihm steht,

setzt Adorno an dem dichterischen Gestus an, der hier in Erscheinung tritt und der für ihn etwas anderes ist als eine bloß subjektive (bürgerliche) Attitüde. Es ist der Gestus des hochstilisierten Einzelnen. Dieser Einzelne, dem die bürgerliche Gesellschaft ebenso den Weg bereitete wie sie ihm in ihrer historischen Entwicklung zur vergesellschafteten Gesellschaft widersprach, steht jetzt (und das unterscheidet George von Mörike) in einer unversöhnlichen Spannung zur geschichtlichen Lage. Der Einzelne kann aus der Zeit nicht mehr sprechen, die ihm seine Gestalt, Sprache und Form verweigert - und dennoch muß er unter eben diesen Bedingungen sprechen. Die einzige Chance dafür liegt im artistischen Prinzip der Stilisierung, konkreter: im Rückgriff auf das "Ideal des Edlen" und einer damit verbundenen "vergangenen, selber herrschaftlichen Gesellschaft." (a.a.O. S. 65) Die Selbststilisierung des lyrischen Ich ist also für Adorno weder eine atavistische Pose noch eine realitätsblinde neurotische Regression. Sie ist vielmehr der notwendige Gegenzug des objektiv-lyrischen Ichs gegen das partikuläre Allgemeine einer Gesellschaft, die zum individualitätsfremden Konformismus drängt. Dem Dichter bleibt keine andere Chance, das gesellschaftliche Veto gegen die Einzelheit des Einzelnen zu unterlaufen und zur dichterisch-sprachlichen Gestalt zu bringen als die stilisierende Erinnerung; jedoch nicht in antiquarischer Gebärde oder in sentimentalem Ich-Aufstand, sondern in radikaler Abstraktion sprachlicher Ideen und Formelemente aus ihrem ursprünglichen Kontext. So ist der Ort, von dem her das Ich dieses Gedichts spricht, nicht eine faktische, vielmehr eine in der Erinnerung stilisierte und darin abgehobene vergangene "herrschaftliche Gesellschaft".

Georges Prinzip der Stilisierung, das für Adorno durchgängig aus dem Gedicht spricht, zielt generell auf eine doppelte Distanz: auf die Distanz von der (bürgerlichen) Gesellschaft wie auch auf die Distanz vom individualistischen Ich, den diese Gesellschaft scheinheilig hofiert. Positiv bedeutet die Intention auf doppelte Distanz mit den Mitteln der Stilisierung die Suche nach einem originären Sprachverhältnis. Das Ich als Subjekt "muß sich gleichsam zum Gefäß machen für die Idee einer reinen Sprache." (a.a.O. S. 66) Das ist für Adorno an George paradigmatisch. Und nahezu erfüllt sieht er dieses Verlangen in den vier Schlußzeilen des vorliegenden Ge-

dichts: "Nun muß ich gar / um dein aug und haar/ alle tage / in sehnen leben." Darin sei es George gelungen, durch Stilisierung die Distanz zur gewöhnlichen Sprache so weit zu treiben, daß diese Zeilen klängen, "als wären sie von Anbeginn der Zeiten dagewesen und müßten für immer so sein." (a.a.O. S. 67) In diesem Durchbruch zur reinen Sprache aber erblickt Adorno die - faßt eschatologische - Heraufkunft eines "befreiten Allgemeinen" (a.a.O. S. 66) im partikular Allgemeinen des Reichs der Zwecke. Und im Horizont dieses "befreiten Allgemeinen" läßt Adorno auch den Inhalt des Gedichts verständlich werden: als Ausdruck nämlich einer unendlichen erotischen Sehnsucht, die in Selbstpreisgabe des verstrickten Ich dessen Verstrickungen endgültig abwerfen möchte. So läge die versöhnende Synthesis in der Antizipation einer "freien Menschheit", in der das verzweifelte Individuum wie die bürgerliche Gesellschaft, die ihm widerstreitet, aufgehoben wären. Das Problem ihres Gelingens jedoch läge wesentlich bei der Sprache, deren "kommerzielle Schändung" (vgl. a.a.O. S. 66) das Gedicht zu durchbrechen hätte.

Georges Gedicht ist die mehrdeutige (und mehrwertige) Gestalt vollendeter Einsamkeit des Individuums in jener bürgerlichen Gesellschaft, die ihm seine Achtung zugleich verspricht und entzieht. Die Differenz zwischen dem Besonderen und Allgemeinen (zwischen dem individualistischen Individuum und der vergesellschafteten Gesellschaft), das ist Adornos geschichtsphilosophische Interpretation des "geschichtlichen Stundenschlags" der Gegenwart, hat sich bis zum äußersten gespannt. Davon zeugt Georges "Esoterik", nicht jedoch von einem Kultus der Individualität, die sich bloß in eine stilisierte Scheinwelt flüchtet. Bezieht man sich in Adornos Denkbahn auf den Wahrheitsgehalt dieser Dichtung, so löst sich das scheinbar prätentiose der georgischen Verse (ähnlich wie bei Mörike) in einer genauen Entsprechung zur gesellschaftlichen Lage auf. Auch hier werden die bekannten Perspektiven des Interpretationsansatzes angelegt und in Bewegung gesetzt. Die künstlerische Individualität Georges wird aus dem widersprüchlichen Verflechtungszusammenhang der fortgeschritten disparaten bürgerlichen Gesellschaft beleuchtet und aus der Chancenlosigkeit einer faktischen Versöhnung verstanden. Kritisch fällt das Licht auf die partikuläre Allgemeinheit der vergesellschafteten Gesellschaft zurück. Das Vermittelte ist nicht Ver-

mittelt, sondern widersprechend. Mit dem Verfahren übersteigernder Stilisierung aber eröffnet sich die Chance eines Vorblicks auf ein Sprach-Allgemeines, das die Widersprüche zwar nicht faktisch aufheben kann, wohl aber jene Sehnsucht zu artikulieren vermag, nach der Mensch und Gesellschaft sich im "Gesellschaftlichen" versöhnen. In diesem Vorblick liegt der eigentliche Wahrheitsgehalt des George-Gedichts für Adorno, in der Antizipation dessen, was er am Ende seiner "Rede" die "Stimme der Menschen, zwischen denen die Schranke fiel" nennt. (a.a.O. S. 68)

Rückfragen an Adornos Ästhetik

Geht man von einem ersten Eindruck aus, ohne ihm mehr Dignität als diejenige eines Anstoßes zukommen zu lassen, so wirkt Adornos Ästhetik merkwürdig kompakt und schwer durchschaubar. Ihre Lektüre saugt ihren Interessenten in sich hinein, allerdings ohne ihm einen bestimmten Halt in fester Systematik zu bieten. Man hat das Empfinden, in den Malstrom eines Gedankenwirbels zu geraten, dem schwerlich oder gar nicht zu entkommen ist. Die erste Folge ist Unsicherheit im eingespielten Umgang mit Kunst, denn dieser bewegt sich offenbar auf Bahnen, denen die Ästhetik Adornos nicht entgegenkommt. Sollte Hilfe im Sinne differenzierender Bestätigung rezipierenden und identifizierenden Umgangs mit Kunst erwartet worden sein, so wird solche Erwartung nicht nur durchkreuzt, sondern der Reflexionslosigkeit verdächtigt, mit der sich die im Alltag geheim gehaltene Seele einen guten Tag machen möchte. Adornos Ästhetik bestätigt kein einfaches, schon gar kein naives Verhältnis zu Kunst. Sie verlangt Reflexion, Distanz und Differenzierung als Waffen gegen schleichende Intimität. Über Kunst kann nicht nur reflektiert werden, über sie muß reflektiert werden, und zwar auf einem Niveau, das die Reflexion der Wissenschaften noch überbietet und übertrifft. Ästhetik ist nicht ein betrachtendes, "besinnliches" Verhältnis zur Kunst, das sich in irgendwelchen unkontrollierten Weisen des Einfühlens und Miterlebens vollzieht. Vielmehr ist Ästhetik eine Provokation der Kunst (das Kunstempfinden eingeschlossen), und zwar um ihres Wahrheitsgehaltes willen.

Begriffliches Denken wird auf Kunst angesetzt, um die "Aufführung" ihres Wahrheitsgehaltes in der Reflexion zu erreichen, notfalls zu erzwingen. Dabei ist gerade dieser Wahrheitsgehalt nichts, was sich endgültig als Idee dechiffrieren oder als beispielhafte Befindlichkeit nachweisen ließe. Er ist die geschichtlich auf den Begriff gebrachte Rationalität künstlerischer Welterfahrung, die sich immer wieder anders und nie endgültig darstellt. So gibt Adornos Ästhetik dem Verstehen nicht "Halt", sondern bestenfalls Anhalt.

Zu fragen ist aber, mit welchen Rechtsgründen (Rechtfertigungen) Adorno "Ästhetik" als fortdauernde dialektische Reflexion auf die ästhetische Erfahrung - als deren permanente Kritik - betreibt. Ein wichtiger Rechtsgrund liegt offenbar in der These, daß Kunst philosophischer Reflexion bedarf, um "wahrhaft" verstanden zu werden. Anders formuliert: Kunst versteht sich für Adorno nicht von selbst. Sie ist Erkenntnis (durch Gestaltung und Mimesis), aber solche Erkenntnis, die der begrifflichen bedarf, um ihre Wahrheit (im Hinblick auf Individualität, faktische Gesellschaft und Gesellschaftliches) zu entfalten. Die These vom kritischen Ergänzungsverhältnis von Kunst und Ästhetik enthält indes mehrere Prämissen. Erstens nämlich die Prämisse, daß Kunst gewissermaßen nicht für sich selbst zu sprechen vermag, sondern - grob gesagt - auf die Vermittlungen ästhetischer Reflexion angewiesen ist; zweitens die Prämisse, daß der Wahrheitsgehalt von Kunstwerken durch die reflektierte Vermittlung von Besonderheit und Allgemeinheit (im Doppelsinn der faktischen und utopischen Allgemeinheit) zu bestimmen sei; drittens, damit zusammenhängend, daß es keinen Selbststand des Kunstwerks gibt, es sei denn durch täuschenden Abbruch der Beziehung des Werks zu seinem geschichtlichen Ambiente.

Im Hinblick auf diesen Gesamtzusammenhang ist zu fragen: Wird hier Kunst nicht auf ein bestimmtes Interpretationsschema der geschichtlichen Bewegung (in Kategorien der Hegelschen Logik und ihrer Marx'schen Materialisierung) verpflichtet, von der gar nicht apriori ausgemacht ist, daß sie dem Selbstverständnis künstlerischer Erkenntnis entspricht? Auch wenn man, mit Adorno, an der

Überzeugung festhält, Kunst verdanke sich einem mimetischen Weltverhältnis, habe Teil an dessen Rationalität, so muß man nicht zwangsläufig der Folgerung zustimmen, die immanente Rationalität dieses Verhältnisses decke und entdecke sich mit fortschreitender Selbstreflexion im Modus dialektischer Philosophie. Die Rekonstruktionslinie der Mimetik bis zur Aufklärung und - kritisch - über diese hinaus hat etwas durchaus Gewaltsames, und zwar die Gewalt-samkeit einer Vernunft, die, auch wenn sie immer wieder auf das Besondere angewiesen ist, diesem am Ende die Richtung weist. Es fragt sich in der Tat, ob Adorno nicht den mimetischen Impuls mit seinen Momenten der Identifikation (Versöhnung) und Reflexion (Rationalität) geschichtlich tendenziell nach der Seite der Reflexion auflöst und, indem er die in die Mittel verkehrte Aufklärung durch künstlerische Aufklärung attackiert, die erstere nur überbietet. Ist denn die Logik der negativen Dialektik tatsächlich weniger gewaltsam als andere Spielarten der Logik, gegen die sie sich wendet? Und wenn Adorno sich mit heftiger Entschiedenheit gegen Verdinglichung wendet: Gibt es nicht auch eine Verdinglichung nach den Spielregeln dialektischer Vernunft, die das Allgemeine in das Besondere verrechnet und umgekehrt?

Kein Zweifel kann bestehen an Adornos Hochschätzung "großer Kunst", auch kein Zweifel daran, daß ästhetisch-reflektierender Betrachtung von Kunst ein überaus großer Stellenwert im Prozeß geschichtlicher Selbstverständigung eingeräumt wird. Dennoch kann man sich des Eindrucks, jedenfalls stellenweise, nicht erwehren, als werde Kunst im Dienste ästhetischer Reflexion auch philosophisch mediatisiert. Zwar wendet sich Adorno wiederholt und entschieden dagegen, der Kunst eine Philosophie "überzustülpen" und sie als Demonstrationsobjekt für das Denken zu mißbrauchen, das nicht aus ästhetischer Erfahrung denkt. Aber ist Adorno selbst gegen diese Versuchung unbedingt gefeit? Wenn er etwa in Georges Gedicht aus dem "Siebenten Ring" die esoterische Stilisierung der Sprache als letzte Chance des Individuums interpretiert, sich gegen eine höchst abstrakte Gesellschaft zu behaupten, und wenn er das Gedicht bis auf seinen leidenschaftlich-erotischen Inhalt hin als eine verkappte Antwort auf eine unerträgliche gesellschaftliche Lage analysiert - bedeutet das nicht auch eine "Reduktion"? Reduziert nach Maßgabe des

Interpretationsansatzes würde vor allem die Eigenständigkeit elementarer menschlicher Betroffenheit von einer unerfüllten (und im Falle Georges auch nicht erfüllbaren) Leidenschaft, die doch auch, und zwar unabhängig von ihrer Verflechtung (Vermittlung) in partikular und objektiv Allgemeines eine wesentliche Erfahrung birgt. Sicherlich ist jede Individualität auch gesellschaftlich vermittelt. Aber gibt es nicht auch "Lagen", die dadurch exemplarisch sind, daß sie in keiner dieser Vermittlungen - positiv oder negativ - aufgehen? Georges Hochstilisierung der Sprache tönt aus einem unendlich leeren Raum, aber - in anderer Interpretation als derjenigen Adornos - eben nicht als Antizipation einer reinen Sprache, in der sich Individuelles und Allgemeines idealiter versöhnten. Vielmehr ist diese reine Sprache Ausdruck einer existentiell-elementaren Befriedungslosigkeit, für die weder Gesellschaft noch Gesellschaftliches überhaupt relevant sind. Diese reine Sprache Georges ist nicht utopisch, sie ist tragisch, wie am Ende auch der sektiererische Führungsanspruch, der sich im Kreis von George aufbaute und (was Adorno selbst sah - vgl. seinen Aufsatz "George", a.a.O. S. 523) persönlich tragische und gesellschaftsutopisch bedenkliche Folgen hatte.

Daß im dichterischen Wort, im lyrischen Sprachgebilde, auch Kritik liege und diese in ästhetischer Reflexion ans Licht gebracht werden könne, vielleicht müsse, mag man nicht bestreiten; auch nicht, daß diese Kritik selbst dann vorhanden sein könne, wenn das Werk sich nicht als solche versteht. Es ist aber eine Frage, ob nur die Aufschlüsselung dieser Kritik in dialektischer Zusammen- und Gegenüberstellung von Besonderheit, schlechter und wahrer Allgemeinheit, den Wahrheitsgehalt des Kunstwerks darstelle.

Die Wiederaufführung in dialektisch reflektierender ästhetischer Erfahrung ist ein Zugang, dem man Evidenz nicht absprechen kann. Fraglich ist indes, ob dieser Zugang nicht einen Kontext darstellt, der ästhetische Erfahrung auf einen Typus festlegt, der - indirekt - den von Adorno selbst betonten Einzelcharakter des Kunstwerks aufhebt. Denn liegt der Rätselcharakter tatsächlich beim Kunstwerk oder nicht vielmehr im Fortgang einer Geschichte, die nicht antizipierbar, sondern nur in negativer Be-

stimmtheit von Utopien kontrafaktisch kritisiert werden kann? Im Grunde genommen besteht eine merkwürdige Spannung zwischen Adornos These vom Räselcharakter der Kunst und der objektiven Rekonstruktion von Kunstwerken in philosophierender Ästhetik. Einerseits nämlich hat die Räselhaftigkeit den Charakter einer ästhetischen Konstanten, sogar einer anthropologischen Konstanten, sofern der Mensch - als Mensch - sich immer mimetisch zur Natur verhält; andererseits gibt es für Adorno eine gattungsgeschichtliche Bewegung, in der Menschen und Zeiten immer wieder anders erscheinen. Wie aber steht der mimetische Impuls als Elementarverfassung zum Anderswerden? Wird er selbst davon bis zur Selbstaufhebung betroffen - oder bleibt er insgeheim geschichtlich "resistent"? Anders gefragt: Ist die Räselhaftigkeit des Kunstwerks eine kategoriale Konstante, oder könnte im geschichtlichen Fortgang der Menschen diese Räselhaftigkeit aufgehoben werden? Und wäre letzteres denkbar, gäbe es dann eine räsellose Kunst oder gar keine Kunst mehr, also eine "nachkünstlerische" Geschichte? Angenommen jedoch, es gäbe ein Ende der Kunst (woran Hegel bekanntlich dachte), wäre das dann eine endgültige Versöhnung oder eine endgültige Entfremdung? Für Adorno wohl das Letztere.

Es wird immer wieder deutlich: Letztlich ist Kunst nur legitimiert - ästhetisch legitimiert - als kritisches Verhältnis zum partikular Allgemeinen faktischer Gesellschaft aus dem Vorblick auf eine (utopisch) versöhnte Gesellschaft. Zwar enthält sich Adorno entschieden jener banausischen Pausbäckigkeit, die Kunst auf gesellschaftliche Bezüge reduzieren möchte. Weder ist für ihn der Formalismusvorwurf des *l'art pour l'art* eine ästhetisch haltbare Position, noch kann er sich mit einem realistischen Sozialismus befreunden, in dem eine fragwürdige Gesellschaft ihre pure Faktizität feiert. Seine Ästhetik setzt tiefer an. Das heißt, sie verweigert sich den genannten positionellen Zuordnungen, indem sie beide Tendenzen philosophisch überbietet und entlarvt. Gesellschaftsfreie Kunst ist für Adorno ebenso Anstoß harter Kritik wie Kunst als gesellschaftliches Engagement, die sich zur politpädagogischen Propaganda hergibt. Doch wird gerade das gesellschaft-

lich begründet, und zwar in der Weise, daß gesellschaftsferne Kunst sich am Gesellschaftlichen versündigt und bestätigt, was sie verneint, während gesellschaftlich engagierte Kunst - auch im negativen Engagement - sich der Chance freier Kritik und freien Vorblicks auf Strukturen der Versöhnung begibt. Adorno will Kunst nicht gesellschaftlich verpflichten, aber er verlangt von der Ästhetik, daß sie Kunst auf Gesellschaftliches beziehe und in ihm kritisiere. Was aber gegenwärtig (in moderner Kunst) kritisch wird, ist die abstrakte, verdinglichte, vernunftlose, nur noch funktionierende Waren- und Tauschgesellschaft, die sich in authentischen Kunstwerken spiegelt. Das hat ästhetische Kritik herauszuarbeiten und sie hat Kunst danach abzuschätzen, wieweit sie diese Lage im doppelten Sinne des Wortes "reflektiert". Nicht, daß es möglich wäre, im Zeichen dieser Kritik Künstler und Kunstwerke nach Schafen und Böcken zu teilen. Adorno verlangt subtile Gedankenarbeit am Werk, die auch an einem Autor, einem Werk, Gelungenes und nicht Gelungenes zu unterscheiden vermag. Das läßt sich an seinem Umgang mit Valéry ebenso beobachten wie mit George oder mit Brecht. Wie sie die gesellschaftliche Bringschuld einlösen, das ist gar nicht an der Oberfläche der Werke abzulesen. Es bedarf dazu intimer Sachkenntnisse und Interpretationsqualitäten. Dennoch ist diese gesellschaftliche Bringschuld und die Art und Weise, wie das Werk mit ihr umgeht, das Entscheidende seines Wahrheitsgehalts, und zwar jenseits von Verschönerung und Verzauberung des Lebens.

Wenn aber die These von der geschichtlichen Bringschuld der Kunst (unter Berücksichtigung der Differenziertheit, mit der sie bei Adorno gedacht werden muß) zutrifft und wenn ferner für Adorno zweifellos gilt, daß Gesellschaften geschichtlich bewegte Vermittlungen des Menschen mit der Natur und mit sich selbst sind, dann stellt sich die interessante Frage, welche Bedeutung für moderne Gesellschaften Kunstwerke der Vergangenheit haben können. In der Logik dialektischen Fortschreitens gedacht, müßten künstlerische Leistungen der Vergangenheit eigentlich ohne Relevanz für avancierte Gesellschaften und deren Probleme sein. Zwar könnte ästhetische Theorie, wie auch bei Adorno vorgeführt, dem Wahrheitsgehalt vergangener Kunst nachforschen, indem sie den dialektischen Zusammen-

hang von Individualität, partikularer und antizipierter Allgemeinheit rekonstruiert. Aber könnte dieser Wahrheitsgehalt mehr darstellen als einen lediglich historischen Reiz vergangener Stufen? Was etwa könnten antikes Epos, antike Lyrik, antike Geschichtsschreibung oder mittelalterliche symbolische Baukunst und Malerei über die schiere Kenntnis abgelebter geschichtlich-gesellschaftlicher Vergangenheiten hinaus für eine Zeit bedeuten, die nach dem Bruch des 17. Jahrhunderts sich darin nicht wiedererkennen kann und darf? Man könnte versucht sein, sich hier an das Argument vom Beispielhaften vergangener Lösungen zu halten. Aber hat dieses Argument noch einen Sinn, wenn außer der formalen Trias von Besonderheit, schlechter und sinnvoller Allgemeinheit überhaupt keine Verbindlichkeiten zwischen den Zeiten bestehen? "Vergesellschaftete Gesellschaft", unter deren Vorzeichen ästhetische Reflexion zur Kritik antritt, ist doch für Adorno eine einmalige Erscheinung postaufklärerischer Vernunft im Zeichen ihrer selbst. Ihre Probleme könnten nirgendwo beispielhaft angetroffen werden - es sei denn, darin spitzte sich nur zu, was seit Beginn aller Gesellschaften geschah. Wäre Adorno allerdings zu dieser Konzession bereit, dann müßte er in die Ontologisierung seiner eigenen Begrifflichkeit einwilligen. Was in moderner Gesellschaft vorginge, wäre das In-Erscheinung-treten eines gesellschaftlichen Wesens überhaupt, dessen, was Vergesellschaftung ursprünglich immer schon war. Dann wäre aber auch Kritik schon ontologisch vorprogrammiert, also gar nicht mehr möglich. Für Adorno ein Ungedanke. -

Die Frage nach der Gegenwartsbedeutung vergangener Kunst in geschichtlich-gesellschaftlich argumentierender Ästhetik führt also vor das Problem, ob nicht im dialektischen Bewegungsduktus der kritischen "Aufführung" von Kunstwerken deren "Musealisierung" mit beschlossen ist, jedenfalls konsequent gedacht. Anderenfalls müßte man Identitäten unterstellen, auf deren Abbau das Denken Adornos so entschieden gerichtet ist.

Indes fragt es sich, ob es - über die formale Begriffstrias der Schlüsselbegriffe hinaus - bei Adorno tatsächlich kein "Identisches" gibt. Schon beim ersten Durchgang durch seine Gedanken fiel die unterschwellige Konstanz des mimetischen Impulses auf. Dieser Impuls ist zumindest sehr zeitresistent. Mögen ihn auch die

geschichtlich-gesellschaftlichen Bewegungen verschieden akzentuiert haben: seine Grundintention versöhnender Vermittlung mit dem Anderen hält sich offenbar durch. Er bewährt seine eigene Rationalität (in der Kunst) auch noch unter dem Vorwurf des Irrationalismus und gegen ihn. Der mimetische Impuls ist nicht nur bloße Bildkraft, die sich mit verschiedenen Inhalten je nach geschichtlicher Lage verbinden könnte, sondern er ist auf Versöhnung inhaltlich gerichtete Kraft. Nur unter dieser Voraussetzung kann er auch das ihm von Adorno zugeschriebene kritische Potential entbinden. Mit dieser Feststellung drängt sich jedoch die Frage auf, ob Adorno nicht - eigenen Vorbehalten zum Trotz - im sich durchhaltenden versöhnenden Grundzug der Mimesis einer klassischen Idee, der Vollendungsidee, wenn auch ex negativo Raum gibt. Wenn es seit der Klassik zum Wesen der Idee gehört, zugleich notwendig und unerreichbar zu sein, so entspricht der Versöhnungsvorblick der Mimesis genau dieser Charakteristik. Daran ändert sich auch nichts, wenn man die Versöhnung in die Antizipation des "Gesellschaftlichen" verlegt und sie gleichsam unendlich verzeitigt.

Anhang

Einige einleitende Überlegungen zum Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Bildung.

Die Phänomene Kunst, Wissenschaft und Bildung lassen sich offenbar verschieden arrangieren. Eine Möglichkeit ihres Arrangements besteht darin, Kunst und Wissenschaft als historisch ausgearbeitete Bahnen der Bildung zu betrachten, das heißt Bildung, verstanden als Prozeß oder Produkt, erscheint als sich anverwandelnde Übernahme wissenschaftlicher Methoden und Erkenntnisse und, gleichsam auf der Erlebnisseite, als Anreicherung des "Seelenlebens" durch persönliche Reaktivierung künstlerischer Werke, in denen beispielhafte menschliche Lebensstimmung sich verdichtet hat. Wissenschaft, so könnte man meinen, betrifft die Seite kontrollierter und kontrollierender Welt- und Selbsterfahrung, die Aktivitäten rational disponierenden Bewußtseins; Kunst hingegen habe es mit dem Erleben zu tun, das begrifflich kontrollierte Erfahrungsgrenzen überschießt und in der Spiegelwelt der Einbildungen sich ein eigenes Reich lebendigen Vorstellens errichtet. Wissenschaft, so sagt man, gehe nach außen, aufs Objektive, Kunst hingegen räume der Innenwelt eine Freiheit ein, in der das Subjektive nach eigenem Formwillen und in eigenen Formgestalten sein Erleben kultiviere. Der seelische Haushalt des Menschen aber, wesentlich aus den Momenten des Erkennens und Empfindens zusammengesetzt, strebe nach einem hygienischen Gleichgewicht von objektivierendem Erkennen und über Kunst organisiertem Empfinden und sei, wenn er dieses Gleichgewicht erreiche, mit sich im Einklang. So betrachtet wäre das Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Bildung eine Frage der Ausgewogenheit von Kräften (Vermögen) des Erfahrens und Erlebens und ihrer Äußerungen (in darstellbaren Erkenntnissen und darstellenden Werken). Bildung hätte dann ihr Ziel erreicht, wenn jemand seine Erfahrungen durch Wissenschaft kontrollieren und sein Erleben durch "Begegnungen" mit der Kunst anzureichern vermag. Mit einem Wort: das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft erscheint additiv-ergänzend und beider Bezug zur Bildung als anthropologisch (in den Grundphänomenen des Erfahrens und Erlebens) gesichert. Der Mensch hätte seine Menschlichkeit entfaltet, wenn er - sich bildend - Wissenschaft er-

fahren und Kunst erlebt hätte. Sollte man indes dieses Arrangement von Wissenschaft, Kunst und Bildung einer allzu groben Simplifizierung verdächtigen, die an der Realität keinen Anhalt hätte, so sei, im Sinne eines Gegenbeweises, an Lehrplankonstruktionen erinnert, die vielfach mit dem Topos additiver Ergänzung von Wissenschaft und Kunst zur persönlichen Bildung des Heranwachsenden operieren. Ihnen soll Bildung (was immer das sei) als gedeihliches Nebeneinander von Wissenschaft und Kunst zuteil werden, wobei man heute dazu tendiert (das wissenschaftliche Zeitalter fordert seinen Tribut, indem es auf die Priorität von Wissenschaft drängt), der musisch-künstlerischen "Komponente" eine persönlichkeitspflegerische Entlastungsfunktion zuzuschreiben, in der sich Freiheit als private Kreativität tummeln kann.

Befragt man indes den harmonisierenden Topos von gedeihlichem Nebeneinander von Wissenschaft und Kunst im Vorgang der Bildung (ein Lieblingsgedanke des Humanitarismus) auf seine sachlichen und anthropologischen Implikationen und deren Evidenz, so kommen alsbald Zweifel auf an der Selbstverständlichkeit, mit der Wissenschaft und Kunst in Bildungsprozessen arrangiert und synthetisiert werden. Fragen wir uns einmal in ganz vorläufiger Weise (dabei die Bildungsthematik noch ausklammernd): wie stehen Wissenschaft und Kunst zueinander? Wo liegen die Kriterien ihrer Unterscheidung und wie trennscharf sind diese? Wissenschaft, so sagt man, habe es mit Erkenntnis, mit Wissensgewinn, Wissenssteigerung, Wissensorganisation zu tun. Sie sei objektiv. Kunst hingegen entzünde sich am Erleben, bringe dieses zum Ausdruck und biete es dem Nachvollzug dar. Sie sei subjektiv, weil sie sich individuellem Erleben verdanke und sich an anderes - ebenfalls individuelles - Erleben richte. Indes, auch ohne skeptischen Übermut stellen sich schnell Zweifel an der Stichhaltigkeit dieser Unterscheidungen ein. Man fragt sich: Läßt denn ein Gedicht, ein Bild, eine Plastik, eine Melodie uns nichts "wissen" oder "erkennen"? Ist etwa das Bild, vor dem wir fasziniert oder irritiert stehen, nur ein ganz individueller "Seelenausdruck", den wir auf der Woge des Empfindens in unsere je-eigene Gefühlswelt schwemmen? Oder "sagen" uns Bilder nicht

auch etwas über durchaus objektive Befindlichkeiten, hinter welche die produktive oder reproduktive Individualität zurücktritt? Schließlich aber gibt es doch auch das "Werk", das künstlerische Gebilde, das durchaus nicht identisch ist mit dem Erlebenden, das einen eigenen objektiven Status und Stand besitzt und das nicht bloß wie eine Konserve temporär sterilisierte Individualempfindungen enthält, die irgendwann fremdem Erleben zur Speise dienen können. Ist das Werk aber "objektiv", hat es sich von seinem Ursprung gelöst, ohne diesen zu verleugnen, so ist es nur folgerichtig, wenn man auch dieses Werk-Ding der Kunst unter die möglichen Gegenstände der Erkenntnis und des Wissens reiht, mit denen sich - unter anderem - Wissenschaft beschäftigt. Es gibt also auch im Zusammenhang mit Kunst wissenschaftliche Erkenntnis (z.B. der Kunstgeschichte, der Kunstpsychologie, der Kunstsoziologie). Kunst ist auch Gegenstand von Wissenschaft und damit apriori nicht ihrer Reichweite entzogen. - Dennoch wird man mit guten Gründen sagen, daß Kunst nicht erst als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand ihre eigentümliche Wirkung und Bedeutung entfalte. So wenig der Künstler zu seinem Werk der Wissenschaft bedürfe (wenn er auch über ein einschlägiges Wissen um Materialien, Formen und Techniken seiner Arbeit verfügen müsse), so wenig bedürfe der "Rezipient" der wissenschaftlichen Anleitung in der nachvollziehenden Rückübersetzung des Werks in seinen individuellen Erlebnishorizont. Hier, so heißt es, gebe es eine Spontaneität des Verstehens, die sich gleichsam vor-wissenschaftlich abspiele - also sei es doch berechtigt, zwischen wissenschaftlicher Befassung mit Kunst und ihrer erlebnishaften Aneignung zu unterscheiden.

Gleichwohl, diese Unterscheidung zwischen der "Spontaneität" des Erlebens und der Rationalität gegenständlicher Erforschung von Kunst und ihrer Wirkung ist entschieden zu grob, als daß sie eine wirkliche Einsicht in die "Eigentümlichkeiten" von Wissenschaft und Kunst in ihrer Differenz zu vermitteln vermag. Achten wir zunächst auf die "Spontaneität des Erlebens", die häufig offenbar in der Weise eines Abfärbens von individuellen Gemütszuständen gedacht wird. Aber hat die Spontaneität des Erlebens tatsächlich den Charakter eines Abfärbens? Färbt denn

ein Bild, etwa Klees "Revolution des Viadukts" den Betrachter spontan ein? Macht es ihn unmittelbar, also ohne Zwischenschaltung irgendeines Bewußtseinsmomentes, "betroffen"? Es mag sein, daß es Bilder gibt, die unmittelbar "abfärben" (oder Melodien, die unmittelbar "eingehen"). Doch sind wir, wenn wir uns nicht übertölpeln oder einlullen lassen wollen, entschieden vorsichtig, solchen spontanen Effekten zu vertrauen. Mehr noch: wir werden mißtrauisch, wenn uns Kunst nicht mit einer gewissen Sprödigkeit und Zurückhaltung begegnet. Anderenfalls verdächtigen wir sie der Manipulation, der aufdringlichen Vertraulichkeit, ja sogar der Idolatrie des Nichtssagenden. Sollte jedoch Skepsis gegenüber künstlerisch initiierten Gefühlsanwandlungen zum ausgebildeten Erleben gehören, sollte es einer seiner Grundzüge sein, sich nicht stimmungsmäßig übertölpeln oder bruchlos in Empfindungen bestätigen zu lassen, so wird man der erlebnismäßigen Spontaneität mit größter Vorsicht begegnen, weil sie in der Aufdringlichkeit des Empfindens den Gedanken täuscht, der offenbar wesentlich zu menschlichem Empfinden gehört.

Spontaneität des Erlebens und Rationalität der Erfahrung reichen offenbar nicht zu, Wissenschaft und Kunst ihren angestammten Ort im geistigen Haushalt des Menschen zuzuweisen. Die Spontaneität des Erlebens, gleichsam der Inbegriff einer "Abfärbeästhetik" gibt es gar nicht oder nur unter Verzicht auf die Werk-Distanz, die konstitutiv ist für das Kunstwerk. Dieses hat sich immer, sofern es Kunstwerk ist, ebenso von seinem Schöpfer gelöst, wie es sich einem restlosen Zusammenfall mit der Innerlichkeit eines "Erlebenden" verweigert. Spontaneität des Erlebens ist jedenfalls schlecht und falsch gedacht, wenn sie als schiere Unmittelbarkeit vorgestellt wird. Und die Bedenklichkeit solcher Spontan-Ästhetik leuchtet nicht nur ein, weil sie jeden Kitsch heiligen würde, sondern auch, weil sie den Erlebenden auf den Status einer menschlichen Reaktionsattrappe brächte, für die der Reiz der Kunst in Reiz-Effektoren verschwände.

II

Wir fragen nach dem Unterschied von Wissenschaft und Kunst, nach ihrem Verhältnis untereinander und ihrer Beziehung zu Bildung und Erziehung. Wir überspringen dabei zunächst die lange Denk- und Interpretationsgeschichte, die sich seit der Antike und bis auf den heutigen Tag mit dieser Problematik befaßte, die einen überzeugenden Ordnungs- und Rangzusammenhang herzustellen und vor allem das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst auf den Begriff zu bringen suchte. Unser Vorgehen ist nicht doxographisch (weil wir so nie in die Eigenbewegung der Thematik gelangen würden), sondern ist "engagierte Reflexion", die sich zutraut, zumindest eine fragende Eröffnung des Zusammenhangs von Wissenschaft, Kunst und Bildung aus eigener Erfahrung (allerdings auch mit deren Grenzen) leisten zu können. Diese Eigenwilligkeit mag naiv sein, aber sie muß ihre Chancen haben, wenn nicht nur Geschichte nachvollzogen, sondern die Betroffenheit des Denkens aus eigener Erfahrung der originäre Ort des Gedankens sein soll. - "Gelichtet" hat sich im Umkreis unserer Thematik allerdings noch gar nichts. Im Gegenteil, schon die ersten tastenden Versuche verstärken den Eindruck, jeglicher Optimismus einer schnellen Klärung sei unangebracht, und das autodidaktische Verfahren, sich der Thematik direkt zuzuwenden, verstelle und verzögere den Zugang eher, als daß es ihn eröffne.

Wir gingen davon aus, daß es sich bei Kunst, Wissenschaft und Bildung um drei Grundphänomene unseres Lebens handle, von denen die ersten beiden gleichsam das "Material" für das letztere darstellten. Es mag zwar zu verschiedenen Gewichtungen (und zum Streit) in der Frage kommen, welcher Anteil am Bildungsprozeß Wissenschaft und Kunst zukommen solle, daß aber beide etwas mit Bildung und Bildung etwas mit ihnen zu tun habe, läßt sich als Meinungskonsens unterstellen. Jedenfalls gehört es zur Vorstellung eines ungebildeten Menschen, daß er weder "objektiv" denken könne noch die kulti-

vierenden Wirkungen der Kunst an sich erfahren habe. Er ist unkünstlerisch und in seinen Erfahrungen banal. Wir wissen allerdings auch, wie unkünstlerisch und banal eben dieses Vorstellungsbild vom Ungebildeten ist, wissen, daß in ihm nichts anderes als ein bildungsbürgerliches Vorurteil steckt, das sich zu Schlagwörtern ruinierter Theoreme bedient, um die eigene Unbildung im Anspruch zu kaschieren. Die unterstellte Addition von Wissenschaft und Kunst zur Bildung und Allgemeinbildung ist letztlich noch gedankenloser als das Bekenntnis, mit diesen Begriffen nichts anfangen zu können und sich für die damit vermeinten Sachverhalte nicht oder nur bedingt zu interessieren.

Unser Bemühen, etwas über den Unterschied von Kunst und Wissenschaft herauszufinden, hat, auch wenn ihm wenig Erfolg beschieden sein sollte, der selbstverständlichen Reklamation beider Phänomene für Bildung zumindest die Redlichkeit der Anstrengung voraus, der Gedankenlosigkeit von Schlagwortkonstellationen zu entkommen. In diesem Sinne fragten wir, ob es angehe, Wissenschaft und Kunst auf zwei menschliche Vermögen zu beziehen, auf Erfahrung und Erleben nämlich, und deren Differenz als konstitutiv für die Unterscheidung beider zu betrachten. Noch eher ungeschickt mit den Begriffen experimentierend als bereits fähig, sie griffig einzusetzen, spürten wir einigen Zergliederungen und Entgegensetzungen nach, die wiederum recht "geläufig" sind. Gemeint sind die Entgegensetzungen von "objektiver Erfahrung" und "subjektivem Erleben", von reflektierter Rationalität (in den Wissenschaften) und Spontaneität des Empfindens (in den Künsten und im künstlerischen Erleben). Auf den ersten Blick scheint darin etwas von der Differenz der Seinsweise zum Ausdruck zu kommen. Und sofern es sich dabei um entgegengesetzte anthropologische Grundpositionen handelt, ist offenbar das Postulat des gedeihlichen Nebeneinander von Wissenschaft und Kunst im Prozeß der Bildung nicht mit der Selbstverständlichkeit einzulösen, die man sich wünscht. Aber das vorläufig und nur am Rande. Denn wichtiger unter der Maßgabe, den vorgegebenen Zusammenhang als Frage aus-

zuarbeiten, ist der Eindruck, daß die Meinung, Wissenschaft führe zu distanzierterem Wissen (das man beweisen und mit dem man etwas anfangen könne), Kunst hingegen zu distanzlosem Empfinden (das gefühlsmäßig zu teilen oder nicht zu teilen sei) so nicht haltbar ist. Weltdistanz der Wissenschaft und Distanzlosigkeit der Kunst: das erschien uns als zu einfaches Schema, und die These, man könne durch Kunst etwas "erleben", aber nicht in Erfahrung bringen, jedenfalls nicht in eine objektive Erfahrung, dünkte uns ebenso naiv, wie sie einer bedenklichen Verbreitung von Naivität in Sachen Kunst Vorschub leistet. Denn, und hier kann sicher jeder eigene Erfahrungen einbringen, Kunst läßt uns durchaus einiges über uns selbst und über andere Menschen, Zeiten und Generationen wissen; und zwar nicht, indem sie uns in gefühlige Stimmungen versetzt, sondern indem sie uns mit uns selbst und im Werk konfrontiert. Wenn es sich aber so verhält, dann gehören die Momente der Distanz und der Reflexion, die der Wissenschaft gemeinhin allein vindiziert werden, durchaus zur Kunst, zur Kunstschöpfung und zum "Kunsterleben". Aber auch damit haben wir noch nicht viel gewonnen, sondern unser Fragen nur um eine weitere Frage vermehrt. Wie nämlich, denn dieses Problem drängt sich jetzt auf, unterscheidet sich der Distanz-Charakter des Kunstwerks von jenem der Wissenschaft und wie sind beide als "Werke" des Menschen voneinander unterschieden? Und eine weitere Frage wäre: Was macht den Reflexionscharakter der Kunst (und des Erlebens) im Unterschied zur Reflexion des Wissens und des Wissenwollens aus? Denn was uns auf Distanz zu "Sachen" bringt, ist in jedem Falle ein Moment der "Reflexion", gleichgültig, ob diese durch Erfahrung, Erlebnisse oder Handlungen ins Spiel gebracht wird.

Beginnen wir jedoch zunächst bei der Frage nach dem Werk-Charakter von Kunst und Wissenschaft. In sehr einfacher und vorläufiger Bestimmung fassen wir Werke als jene Dinge auf, die sich menschlichem Herstellen verdanken oder Spuren menschlicher Bearbeitung an sich tragen. In diesem weiten Sinne fällt alles unter den Werkstitel, was sich einem Begriff wie "Kultur"

subsumieren läßt: die materiellen wie die ideellen Produkte, deren der Mensch bedarf, um seine elementare Lebensnot zu wenden oder sie ins Annehmliche und Angenehme zu überformen. Werke wären also wesentlich Werkprodukte des Menschen, die es ihm erlauben, zweckmäßig und sinnvoll ein Leben einzurichten, das nur durch Eigeninitiative bestehen kann, das sich selbst in gewollten Gestalten entwerfen und bei Strafe seines Untergangs verwirklichen muß. So trägt jedes Werk den Grundcharakter der "Verwirklichung" an sich, sei es ein Werk der Arbeit, der Technik, der Kunst, der Wissenschaften oder welcher Art auch immer. Von Haus aus, so sagen wir, gibt es nicht einfach Werke, sondern Werke werden "gemacht", so aber, daß dieses Machen ein Verwirklichen ist, und zwar ein Verwirklichen von Zweckideen oder Formvorstellungen oder auch eines vorausgreifenden Interesses an Ausständen, die uns als Defizite (zum Beispiel als Wissensdefizite) erscheinen. Aufgrund der Verwirklichungsstruktur haben wir üblicherweise kaum Schwierigkeiten, etwas als "unser Werk", also als durch den Menschen Hervorgebrachtes zu erkennen und von jenen Gegenständen (Dingen) zu unterscheiden, die nicht "durch uns" sind wie der Baum, der Fels, das Gestirn oder der Himmel. Wir gehen dabei auf die Autorschaft zurück und, identifizieren wir den Menschen als Autor und das Werk als durch ihn Erwirktes, so sind wir sicher, ein Menschenwerk vor uns zu haben und nicht etwa ein Naturding. Werke sind uns nur Dinge aus menschlicher Autorschaft, und wenn wir diese Werk-Dinge als "künstliche" von den Natur-Dingen unterscheiden, dann ist offenbar jedes menschliche Werk ein "Kunst"-Werk. -

Indes, diese übliche und praktikable Unterscheidung zwischen natürlichen Dingen und menschlichen Kunst-Dingen, mit der wir so geläufig operieren und die man einer anthropologischen Begründung des Werkcharakters von Werken zuschlagen könnte, ist keineswegs so selbstverständlich und problemlos, wie es erscheinen mag. Denn was wir als "unser" Werk bezeichnen und identifizieren, setzt immer schon voraus, was nicht unser Werk ist: die geschnitzte Figur das Holz, die Ernte den Acker, die Maschine das Eisen, der Computer den Strom usf. Was demnach unsere Werke ermöglicht, ist nicht nur der Zweckentwurf

unseres Willens, sondern auch das, worauf er sich richtet, um sich verwirklichen zu können. Gemeinhin nennt man das unser "Material", im weitesten Sinne den "Werk-Stoff". Und in wiederum gängiger Vorstellung sind die Materialien, deren wir uns zu unseren Werken bedienen, zwar unerlässlich, aber doch auch sekundär. Werke sind uns zwar Zusammensetzungen von Stoff und Form, aber in dieser Einschätzung ist der Stoff ohne die ihn prägende (unseren Werkwillen entspringende) Form nur etwas Gleichgültiges, Bewandtnisloses, das gleichsam erst in menschlicher Zweckformung mit Sinn versehen und dadurch geadelt wird.

Die anthropologische Bestimmung von Werken nach dem Stoff-Form-Modell und als Erwirktes ist uns geläufig und muß doch gerade in ihrer Geläufigkeit problematisch werden, wenn man genauer zusieht. Zunächst: Können denn alle denkbaren Werke nach dem Schema einer gewollten Zusammenführung von äußerem Stoff und innerer, menschlicher Formidee gedacht werden? Das Modell operiert mit dem Gedanken der Materialisierung vorwegbestehender "Ideen". Dieser Gedanke mag bei vielen technischen Produkten zutreffen. Der Hammer ist die Materialisierung des Gedankens einer Kraftverstärkung, das Bett die Materialisierung des Gedankens einer menschlichen Lager- und Schlafstätte, die Maschine die Materialisierung eines automatisierten Handlungskreises. Sie alle setzen Naturstoffe voraus: das Erz, das Holz; machen sich deren Eigenschaften (Formbarkeiten) zunutze. Aber ist die Naturkraft, die wir in einem Kraftwerk nutzen und vervielfältigen, in gleicher Weise "Stoff" wie das "Material" des Holzes oder des Erzes? Oder wird nicht gerade hier deutlich, daß der Mensch, um über "Kraft-Stoff" zu verfügen, allererst eine Verstofflichung der Natur und ihrer Kräfte betreiben muß, um dann die Wirkungen dieses Stoffs nach seinem Sinne zu kanalisieren? Mit dieser Frage soll Folgendes angezeigt sein: Die Vorstellung, es gebe immer einen vorausliegenden Naturstoff, in dem der Mensch seine Wünsche, Zwecke und Gedanken zum Ausdruck bringe, ist zu einfach. Was uns als Natur und somit als Werkstoff erscheint, ist bereits in seiner Stofflichkeit durch eine Grundhinsicht geprägt. Die Wahrnehmung äußerer

Dinge (Naturgegenstände und Naturkräfte) als Stoff ist bereits eine menschlich interessierte Umdeutung des reinen Vorkommens, des reinen An-sich. Damit aber nicht genug. Denn selbst das, was wir als ein Vorkommendes wahrnehmen und als Synthesis von Naturstoff und Naturform (HYLE und MORPHE) denken und von dem wir meinen, daß wir nichts mit ihm beabsichtigen und ihm nichts unterstellen, folgt noch in der Wahrnehmung seines schieren Ansichseins unserem Werk-Modell. Denn der Baum, den wir sehen und als Baum erkennen, ist deshalb Baum (für uns), weil wir ihn im Beispiel einer Baumform wiedererkennen, zu der sich das Holz ausgewachsen hat. Auch der Baum erscheint uns also in der Perspektive einer vorläufigen Synthesis von Stoff (Holz) und Form (Stamm und Krone). Das Werkmodell ist alles andere als eine Leitvorstellung, an der wir nur unsere künstlich-künstlerische Produktion in faktischen Vollzügen orientieren. Es ist keineswegs nur auf die sogenannten menschlichen Dinge und deren Herstellung bezogen. Vielmehr betrachten (von "tractare") wir auch die vielen nicht-menschlichen Dinge (von denen wir gemeinhin annehmen, sie seien bloß Stoff, sofern sie in unseren Willens- und Tätigkeitskreis gelangen) durchaus nach dem Stoff-Form-Modell. Dieses erlaubt uns, und darin liegt eine besondere "Zweckmäßigkeit", Ordnung in die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zu bringen. Mit anderen Worten: das Stoff-Form-Modell ist ein universales Deutungsschema, das, was man einen "Seinsentwurf" nennt, nach dem die Totalität alles - und nicht nur des menschlichen - Seienden gedacht wird. Und dieser Seinsentwurf, in der Antike entstanden, hat sich im christlichen Schöpfungsgedanken gleichsam bestätigt. Denn Gott als Weltschöpfer ist derjenige, der das ungeheuerere Werk der Welt vollbringt; er ist der Universaltechnit des Universums, dem dieses den Charakter seiner Geschaffenheit verdankt - in der Zusammenfügung von Stoff und Form, die allerdings beide der Gottheit entspringen müßten und überdies in vollendeter Weise. Der theologischen Variante des Werkmodells gesellte sich eine naturphilosophische hinzu und löste sie schließlich ab. Denn die Natur wurde selbst als Hervorbringerin - als natura naturans - gedacht, die sich gleich-

sam in die Erscheinungen der einzelnen Naturdinge - natura naturata - wirft und doch nicht in ihnen aufgeht.

Die deutlichste Ausprägung (und die geschichtlich folgenreichste) erfuhr das Stoff-Form-Modell in der Metaphysik des Aristoteles. Dort handelt Aristoteles von den drei Arten des Werdens. Er unterscheidet das, was durch die Natur wird, das, was durch die Kunst (kunstvolle Tätigkeit im allgemeinen) und was durch den Zufall wird. Alle Werdensweisen sind bestimmt durch eine gemeinsame Struktur: "alles Werdende aber wird durch etwas und aus etwas und etwas." (1032 b) In dieser überaus nüchternen und allgemeinen Seinsformel des Gewordenen ist ausgesagt: alles Gewordene ist durch eine Veranlassung aus einem Stoff entstanden und liegt als Seiendes vor. Und es sind vor allem zwei Instanzen, die das Werden als Erzeugung von etwas aus etwas bewirken, nämlich die Natur und die Künste. Kunst ist bei Aristoteles der Inbegriff des praktischen Wissens, das als Können (ärztliches Können, handwerkliches Können) etwas zu bewirken vermag. Der allgemeine griechische Name für Kunst ist TECHNE. Und am Anfang seiner Metaphysik unterscheidet Aristoteles die Erfahrung (EMPEIRIA) von der Kunst (TECHNE) und diese wiederum von der Überlegung (LOGISMOI) und bringt sie in eine genealogische Sukzession. Gemäß dieser Sukzession teilt der Mensch mit den Tieren die Vorstellungen (PHANTASIAI), deren Wiedererinnerung gleichsam die ersten Erfahrungen ausmachen. Erfahrungen wären demnach auf einen Gegenstand hin wiederholten Vorstellungen der Sinnlichkeit, in denen dieser als derselbe erscheint. So wie nun die bestimmte Erfahrung eine abstraktive Fixierung gleitender Vorstellungen im wiedererkannten Gegenstand ist, sich also über diese erhebt, so erhebt sich die Kunst (TECHNE) als eine verallgemeinerte Ordnung der Erfahrungen wiederum über deren Einzelheiten (Besonderheiten). Bei Aristoteles heißt es: "Die Kunst entsteht dann, wenn sich aus vielen durch die Erfahrung gegebenen Gedanken eine allgemeine Annahme über das Ähnliche bildet." (981 a) Erfahrungen identifizieren also Gegenstände des Vorstellens in der Wieder-

erinnerung als dieselbe, Kunst aber stellt eine Beziehung unter den identifizierten Gegenständen nach hypothetischen Gesichtspunkten der Ähnlichkeit her. Sie ist gleichsam ein Erfahrungstransfer, und zwar unter Nutzung eines Artbegriffs (EIDOS). Die höchste Stufe des Wissens aber ist die eigentlich theoretische Wissenschaft (EPISTEME), die von den Prinzipien des technischen Wissens handelt: die Metaphysik. Aristoteles rekonstruiert also die Entstehung des Wissens und der Wissenschaft als zunehmende Verallgemeinerung einfacher Erfahrungen (Vorstellungen), und zwar so, daß die Empirie unter dem Gesichtspunkt des Handelns den Dingen und Sachen am nächsten ist, die Wissenschaft ihnen am fernsten und die Künste eine Zwischenstellung einnehmen. Jeder Entwicklungsstufe entspricht eine bestimmte Art des Wissens (daher kann man zwischen einem empirischen, einem handwerklich-künstlerischen und einem epistemologischen (Wissenschaftswissen) unterscheiden. Vom Handeln her betrachtet ist das empirisch-identifizierende Wissen am erfolgreichsten aufgrund seines Unmittelbarkeitsbezugs zu den Gegenständen. Schon das technische Regelwissen, das hypothetische Beziehungen herstellt und dadurch die Unmittelbarkeit der Erfahrung übersteigt, ist unter Handlungsgesichtspunkten von einer gewissen Erfolgsambivalenz. Denn Aristoteles betont: "Zum Zweck des Handelns steht die Erfahrung (EMPEIRIA) der Kunst (TECHNE) an Wert nicht nach, vielmehr sehen wir, daß die Erfahrenen mehr das Richtige treffen als diejenigen, die ohne Erfahrung nur den allgemeinen Begriff (LOGOS) besitzen."

(1981 a) Dennoch, so wird konstatiert, wird derjenige, der über technisches Wissen verfügt, mehr geschätzt als der bloß Erfahrene. Und dieses aus zwei Gründen: Wer über Kunstwissen (EIDENAI) verfügt, macht nicht nur Erfahrungen, sondern kennt auch deren Gründe (AITIAI). Wir handeln also nicht nur aus Gewohnheit (ETHOS), sondern aus Einsicht. Ferner hat der Kunstwissende, der TECHNIT, den Vorzug, daß er sein Wissen lehren, also seine Erfahrungen begründet vermitteln kann. Damit zeichnet sich eine bestimmte Wertungslinie ab: die Schätzung des Wissens steigt mit dem Maße der Distanz von unmittelbarer

Erfahrung. Der höchsten Schätzung erfreut sich eine Theorie der EPISTEME. Die Entwicklung dieser Hochschätzung aber ist für Aristoteles mit einer allgemein menschlichen Emanzipation aus unmittelbarer Nothaftigkeit der Bedürfnisse verbunden: "Bei weiterem Fortschritte in der Erfindung von Künsten, teils für die notwendigen Bedürfnisse, teils für den Genuß des Lebens, halten wir die letzteren immer für weiser als die ersten, weil ihr Wissen nicht auf den Nutzen (CHRESIS) gerichtet ist. Als daher schon alles derartige geordnet war, da wurden die Wissenschaften gefunden, die sich weder auf die notwendigen Bedürfnisse (ANANKAIA) noch auf das Vergnügen (HEDONE) des Lebens beziehen, und zwar zuerst in denjenigen, wo man sich eine persönliche Information überlassen kann. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers." (981 b)

Dieses Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen. Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen vorherigen Genehmigung des Urhebers.
© Egon Schütz