

I. DAS KUNSTWERK ALS WAHRHEITSTRÄGER: KRITIK ZWEIER ÄSTHETISCHER THEORIEN

Mit der Entstehung der Disziplin der Ästhetik im 18. Jahrhundert etablierte sich zugleich für die Kunst die Erwartung, bei der Beschreibung von Kunstwerken müsse es außer um Schönheit auch um Wahrheit gehen. Zwangsläufig entwickelte sich eine Vielfalt von Definitionen ästhetischer Wahrheit, denn die Frage nach der Bedeutung des Wahrheitsbegriffs ist in der Philosophie auch außerhalb der Ästhetik unterschiedlich beantwortet worden. Selbst in denjenigen Theorien, die den klassischen, korrespondenztheoretischen Wahrheitsbegriff dekonstruktiv oder subversiv unterwandern, bleibt die Idee einer (wenn auch unmöglich gewordenen) Wahrheit als regulative Idee erhalten.

Parallel zur philosophischen Diskussion über mögliche Wahrheitspotentiale in Kunstwerken oder in Prozessen ihrer Erfahrung begegnet uns bis heute die Intuition, Kunst müsse etwas mit Wahrheit zu tun haben, auch von Seiten der Künstler. Ihre Vorstellungen beziehen sich weniger auf Wahrheit als erkenntnistheoretischen oder metatheoretischen Terminus als vielmehr auf das Gewicht dessen, was im Werk (oder aber im *Euvre*) thematisiert wird, und auf die Angemessenheit der Thematisierungsweise. Die Wahrheit der Kunst in diesem vortheorietischen Sinn ist also eine Eigenschaft des Bezugs der Kunst auf »Welt« und »Wirklichkeit«. Hat sich auch philosophisch betrachtet einerseits die Annahme, in Kunstwerken könne es so etwas wie Wahrheit geben, auf vielerlei Weise als problematisch erwiesen, so gibt es andererseits dieses Interesse auf der Seite der Künstler unverändert; ein Interesse, das sich nicht nur auf die Art und Weise richtet, wie ein Kunstwerk gemacht ist, sondern auch auf das, was sich durch die Weise seiner Herstellung zeigt, auf

das also, was durch das Werk zum Ausdruck kommt. Eine solche Beziehung zweier sich gegenseitig bedingender Dimensionen des Kunstwerks, eine Beziehung, die ich vorläufig Synthese von Materialität und Bedeutung nennen möchte und der die Aufmerksamkeit der Künstler gilt, wird nun auch in ästhetischen Theorien vielfach als Grundkonstruktion zur philosophischen Erläuterung von Kunstwerken verwendet. Diesen Theorien ist gemeinsam, dass ihr Begriff von Kunst jeweils ein Konzept jener Synthese von Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit vermittelt. An diesem Schnittpunkt künstlerisch-produktiver und philosophischer Interessen beginnt mein eigenes theoretisches Projekt. Im ersten, kritischen Teil des Buchs möchte ich zunächst untersuchen, wie sich diese generalisierbare Erscheinungsweise des Kunstwerks – als Ding und als Zeichen, oder: als Gegenstand, der in bestimmter Weise Bedeutung trägt – zu einem an das Werk herangetragenen oder explizit mit ihm verbundenen Wahrheitsanspruch verhält. Die Frage ist also die, ob es sinnvoll, plausibel und angemessen ist, vom Wahrheitsanspruch zu sprechen, wenn man über die Synthese von Materialität und Bedeutung im Kunstwerk sprechen will. Um dieser Frage nachzugehen, werde ich zwei ästhetische Theorien diskutieren, die als »Wahrheitsästhetiken« gelten. Es handelt sich erstens um Albrecht Wellmers Wiederaufnahme und Umformung der ästhetischen Theorie Adornos, zweitens um Martin Heideggers Darstellung des »Wahrheitsgeschehens« im Kunstwerk. Mein Augenmerk richte ich dabei auf die Strategien, anhand derer in beiden Theorien Kunstwerke als potentielle Wahrheitsträger konstruiert werden.

1. Wahrheit im ästhetischen Diskurs (Wellmer)

Der Versuch Albrecht Wellmers, die Wahrheitsästhetik Adornos sprachphilosophisch zu »retten«, hat bis heute Spuren in vielen rezeptionsästhetischen Theorien ästhetischer Erfahrung hinterlassen. Adorno hatte das Kunstwerk als Ort der Utopie erläutert, einer Utopie, die zugleich aber nur im Modus der Gebrochenheit sichtbar wird. Kunstwerke sind laut Adorno rätselhaft, und zwar »nicht ihrer Komposition, sondern ihrem Wahrheitsgehalt nach.«¹ Ihr Wahrheitsgehalt wäre umgekehrt »die objektive Auflösung des Rätsels« jedes einzelnen Kunstwerks, und indem das Kunstwerk »die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt.«² Dieser Wahrheitsgehalt »ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen.« Hier ist aber nun entscheidend: Die philoso-

1 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1992, S. 192.

2 Ebd., S. 193.

phische Reflexion ist Sache der *deutenden Vernunft*, nicht einer identifizierenden Rationalität.³ Theorie der Kunst »muß ihren Bewegungsgesetzen sich überlassen«⁴, was heißen könnte: Sie muss sich mimetisch zum Mimetischen des Kunstwerks verhalten. Denn jedenfalls ist der Wahrheitsgehalt des Kunstwerks selbst »begriffslos« und das diskursive Urteil reicht nicht an ihn heran.⁵ »Utopie ist jedes Kunstwerk, soweit es durch seine Form antizipiert, was endlich es selber wäre...«⁶ – es selber: nämlich befreit vom Bann der Identität, der Subsumtion unter den Begriff, der Gleichsetzbarkeit mit anderem. Das Kunstwerk macht es im Medium des ästhetischen Scheins sichtbar. Der Schein zeigt an, dass eine solche Befreiung *möglich* wäre, aber nicht *wirklich* ist und auch nicht im Bereich des einfach ›Machbaren‹ liegt.

Bei Wellmer geht es nun offenbar darum, einerseits das utopische Moment in der Kunsttheorie Adornos, das bei Adorno selbst an Mimesis gebunden war, zu bewahren, andererseits jenen Eindruck von Ausweglosigkeit aufzuheben, der bei Adorno dadurch entsteht, dass das Utopische eben jenseits der Sphäre realer (gesellschaftlicher) Veränderungsprozesse liegt. Um das zu erreichen, wird zuerst die Sprache gleichsam rehabilitiert, nämlich ihre mimetische Dimension hervorgehoben, ihre identifizierende Gewaltbarkeit abgeblendet. Das hat zur Folge, dass das Utopische aus dem Kunstwerk in den Diskurs über das Kunstwerk verschoben werden kann. War für Adorno das Kunstwerk der Ort, an dem das Wahre und das Utopische zwar aufscheint, aber der diskursiven Beherrschung entzogen bleibt, wird nun für Wellmer der ästhetische Diskurs über das Kunstwerk zum Ort real umsetzbarer Utopie. Wie vollzieht sich diese Transformation im Einzelnen?

Im ersten Teil von *Wahrheit, Schein, Versöhnung* zeigt Wellmer die Beziehung auf, die besteht zwischen Adornos Bestimmung des Kunstwerks einerseits als etwas, das kraft seines Mimetischen sprachlicher Deutung entgegensteht, und dem Sprachverständnis andererseits, welches Adornos ästhetischer Theorie fundamental zugrunde liegt. Dabei analysiert Wellmer die Verschränkung zweier traditioneller Verständnisse sprachlichen Kommunizierens bei Adorno: Das erste fasst er zusammen unter dem Stichwort *Negativität des Begriffs* »zum Zwecke der Zurechtmachung und Beherrschung«,⁷ als zweites nennt er den »Prozeß

3 Ebd., S. 193ff.

4 Ebd., S. 194.

5 Ebd., S. 199.

6 Ebd., S. 203.

7 »Nicht nur auf Klages, sondern schon auf Nietzsche, ja auf Schopenhauer zurück geht der Gedanke, daß Begriffe ›ideelle Werkzeuge‹ sind, zum Zwecke der Zurechtmachung und Beherrschung der Wirklichkeit durch

der *Aufklärung*«⁸. Wellmers Sympathien liegen bei der zweiten Traditionslinie, von der er sagt, dass in ihr »genuin materialistische Theorieelemente ein eigensinniges und kräftiges Eigenleben [...] führen«.⁹ An diese hegelianisch-marxistische Theorettradition knüpft er dann seine eigene Konstruktion an. Sie ist eine Verbindung zwischen dem Glauben an die Möglichkeit gesellschaftlicher Veränderung und dem Glauben an die Wirkung, die *sprachliche* Kritik in solchen gesellschaftlichen Prozessen haben kann. Das, was allerdings nach Marx in der Gestalt gewaltsamer Revolution erreicht werden sollte – nämlich die Verwirklichung der Utopie einer klassenlosen Gesellschaft –, ersetzt Wellmer durch Adornos eher messianische als geschichtliche Utopie der mit sich und der Natur versöhnten Menschheit.¹⁰

Eine versöhnte Menschheit ist nun bei Adorno gerade deshalb Utopie, weil sich nichts darüber sagen lässt, ob, wie und wann sie real wird. Von der adornoschen Utopie der Versöhnung wiederum möchte Wellmer aber gerade das skeptische und im wörtlichen Sinne utopische Moment, das auf die Negativität aller menschlichen Bemühungen zurückverweist, nicht mitführen. Wellmer spricht stattdessen von einer »real gemeinten Utopie gewaltfreier Kommunikation«. Dies ist eine Bezeichnung, die in sich paradox erscheint, weil Utopie und Realität ja ein Gegensatzpaar bilden.¹¹ Dem adornoschen Projekt einer »kritischen Rettung der Metaphysik« zieht Wellmer nach eigener Aussage somit einen »postmetaphysischen« Adorno« vor, der »die Versöhnung von Geist und Natur nicht als ein Produkt der Erlösung, sondern als das einer möglichen gesellschaftlichen Veränderung« versteht.¹² Einer solchen Veränderung gibt er deshalb eine Chance, weil sie durch die ästhetische Eigenschaft des *sprachlichen* Kommunizierens ermöglicht wird. Es handelt sich dabei um das mimetische Moment der Sprache; Mimesis war ja bei Adorno als spezifisches Merkmal von Kunstwerken eingeführt worden.

Für das Kunstwerk heißt das: An die Stelle der dialektisch gebrochenen mimetischen Wahrheit des Kunstwerks, mit der sein Rätselcha-

ein Subjekt, das wesentlich als Wille zur Selbsterhaltung gedacht ist.« A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 11.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 20.

10 So streicht er nebenbei den marxistischen Gedanken durch, dass es eines Gewaltaufwandes bedürfe, um solch schwieriges Ziel zu erreichen.

11 A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 29.

12 Albrecht Wellmer: »Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie«, in: Axel Honneth (Hg.), *Dialektik der Freiheit*. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003, Frankfurt/Main 2005, S. 237-278, hier S. 241.

rakter zusammenhängt, tritt bei Wellmer die Wahrheitszuschreibung ans Kunstwerk durch dessen Rezipienten. Der Begriff der *Wahrheits-Zuschreibung* bedeutet, dass einerseits zwar das Kunstwerk noch als Referent im Diskurs auftaucht und der Form nach auch Wahrheitsträger bleibt, dass aber andererseits die Frage nach dem objektiven Wahrheitsgehalt des Kunstwerks, die Adorno noch beschäftigt hatte, ausgeklammert werden kann. Die Wahrheitszuschreibung ist eine Beschreibung ästhetischer Erfahrung, und der ästhetische Diskurs reflektiert diese Erfahrung. Die Folge ist, dass der Wahrheitsgehalt des Kunstwerks fortan nicht mehr im Werk selbst aufscheint, sondern sich im Diskurs konstituiert. Folgerichtig wird aus der Theorie der Kunst eine Theorie der ästhetischen Erfahrung – und zugleich wird das Kunstwerk auf die Rolle einer Zuschreibungsadresse reduziert. Im Aufsatz *Das musikalische Kunstwerk* geht es Wellmer zwar darum, zu zeigen, dass das Kunstwerk »in einem öffentlichen Raum *zwischen* ästhetisch erfahrenden Subjekten lokalisiert ist«, und das Kunstwerk als ein Objekt zu beschreiben, »worauf diese Subjekte im ästhetischen Diskurs sich beziehen und gleichsam zurückkommen«. ¹³ Jedoch hebt er dabei entgegen seiner erklärten Absicht die in ästhetischen Diskursen etablierte Vorrangstellung der ästhetischen Erfahrung und ihrer Interpretation gegenüber den Kategorien Kunstwerk und Produktion gerade nicht auf. Und Adorno hätte dieser Vorrangstellung ganz sicher nicht zugestimmt. ¹⁴ Seinem eigenen Anspruch, das Potential von Kunstwerken zu bestimmen, wird Wellmer letztlich nicht gerecht. Durch die Auflösung von Adornos Kunstwahrheit in ein diskursives Zuschreibungssystem geht das Potential, das in der diskursiven Unverfügbarkeit des Kunstwerks lag, gerade verloren. Wellmer versucht stattdessen, Adornos Ästhetik für eine Aufwertung der realitätsmächtigen Gestaltungskräfte sprachlichen Kommunizierens in Anspruch zu nehmen. Unter logischen Gesichtspunkten ist die Operation zirkulär. Der Form nach wird zwar das real-utopische Potential diskursiven Kommunizierens aus einer sozusagen korrigierenden Adorno-Deu-

13 Ebd., S. 154.

14 Gegen eine Interpretation, mit der ein interpretierter Autor nicht einverstanden ist, ist zwar nichts einzuwenden. Mir scheint dieser Hinweis auf den Dissens zwischen Wellmer und Adorno aber deshalb wichtig, weil Wellmer in seiner Kritik an zeitgenössischen Adorno-Lesarten beklagt, sie seien nur eine partielle Wiedergabe adornoscher Ästhetik. In Wirklichkeit gilt das für Wellmers eigene Lesart ebenso sehr wie für diejenigen der von ihm kritisierten Autoren Bürger, Jaß und Bohrer, Baumeister/Kulenkampff und Bubner. – Vgl. A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 9f.; 23ff.

tung gewonnen.¹⁵ Zugleich ist aber umgekehrt die optimistische Beschreibung des Diskurses als freies und sich selbst korrigierendes Zuschreibungsgeschehen die implizite Voraussetzung dafür, dass Adornos Bestimmung, Kunstwerke seien an sich selber Träger von Wahrheit, überhaupt in die Vorstellung umgedeutet werden kann, sie seien Anlässe für diskursive Wahrheitszuschreibungen.

Als eine Konsequenz der Operation tauchen in Wellmers ästhetischen Schriften immer wieder zwei Begriffe auf, die durchgängig pejorativ verwendet werden. Es handelt sich hierbei um die beiden Adjektive *metaphysisch* und *objektivistisch*. Beide Termini sind strategisch beinahe identisch eingesetzt, sie werden nämlich dazu genutzt, diejenigen Elemente der ästhetischen Theorie Adornos, welche sich nicht mit einem Primat der Interpretation gegenüber dem Sein zusammendenken lassen, umzudeuten bzw. zu eliminieren.¹⁶

Kunstwerke lassen laut Adorno Versöhnung gleichsam als eine Utopie der Einheit, als Erinnerung an deren Möglichkeit, aufscheinen und demonstrieren zugleich immer die Verknüpfung von Wahrheit und Unwahrheit in der Dialektik des ästhetischen Scheins. Als Erinnerung an die »Möglichkeit des Möglichen« ist die Kunst wahr, als Darstellung des

15 Diese Deutung ist überhaupt nur deshalb möglich, weil bei Adorno auch die Rolle der Sprache selbstverständlich dialektisch entfaltet worden ist, so dass man nach Bedarf das eine Element als das eigentlich Gemeinte herausheben, das andere als Selbstmissverständnis beiseitelegen kann.

16 Wellmer unterscheidet in »Das musikalische Kunstwerk« zwei Formen des »objektivistischen Selbstmissverständnisses«, den historischen und den intentionalistischen Objektivismus: Das historisch-objektivistische Missverständnis ist »die Fiktion einer objektiv richtigen Interpretation von Werken bzw. [...] die Fiktion eines Werkes, das in seinem ›An-sich‹ [...] zu rekonstruieren wäre und als ein solches ›An-sich‹ das Maß seiner adäquaten klanglichen Realisierung in sich enthielte«; das intentionalistisch-objektivistische Missverständnis nimmt »die Intentionen und Klangvorstellungen des Komponisten« als »Maß einer adäquaten musikalischen Aufführungspraxis«. Albrecht Wellmer: »Das musikalische Kunstwerk«, in: Andrea Kern/Ruth Sonderegger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt/Main 2002, S. 133-175, hier S. 145f. Die Versimplifizierung der von Wellmer als Missverständnis ausgewiesenen Annahmen macht es ihm leicht, sich von diesen zu distanzieren. Der erste Vorwurf zielt auf den Gedanken, dass eine Partitur bzw. Aufführungspraxis die neue Aufführung eines Musikstücks mitbestimmen könne; der zweite auf die Vermutung, dass auch die Gegenwart, dass Musikstücke von Komponisten geschaffen werden, die ins Komponieren ihr eigenes Verhältnis zur Welt mit einbringen, einen Einfluss auf die Partitur und somit auch auf deren Interpretation haben könne.

Wirklichen zugleich unwahr. Solange real Entfremdung herrscht, hat alle Einheit einen gewaltsamen Zug:¹⁷

»Die ästhetische Aufklärung entdeckt in der Einheit des traditionellen Werks wie in der Einheit des bürgerlichen Subjekts ein Gewalttames, Unreflektiertes und Scheinhaftes; einen Typus der Einheit nämlich, der nur um den Preis einer Unterdrückung und Ausgrenzung von Disparatem, Nicht-Integrierbarem, Verschiedenem und Verdrängtem möglich ist.«¹⁸

Diese Art der Infragestellung gewaltsamer, scheinhafter Sinn-Totalitäten verknüpft Adorno wiederum mit einer Infragestellung von Kunstwerken als Repräsentanten einheitlichen Sinns. Er interpretiert daher die geschichtliche Entwicklung der modernen Kunst als Prozess der Auflösung von Sinnzusammenhängen, welche durch Kunstwerke in der Vergangenheit einmal dargestellt wurden. »Die offenen Formen der modernen Kunst sind nach Adorno eine Antwort des emanzipierten ästhetischen Bewußtseins auf das Scheinhaftes und Gewalttames solcher Sinn-Totalitäten.«¹⁹ Mit der »Offenheit der Formen moderner Kunst« ist ein Fragmentarisches und Brüchiges der Kunstwerke selbst gemeint, bezogen sowohl auf ihre materiale als auch auf ihre sinnhafte Dimension; letztere ist vorgestellt als Widerspiegelung einer »Brüchigkeit« und Fragmentarhaftigkeit der kapitalistischen Gesellschaft. Nach Adorno spiegeln Kunstwerke diese brüchige gesellschaftliche Realität wider und setzen ihr zugleich den Schein von Versöhnung – wiederum als gebrochenen – entgegen; »gebrochen« deshalb, weil auch die Kunst (wie die Philosophie) über die Wirklichkeit einer ausstehenden Versöhnung bzw. Erlösung nichts aussagen kann. Versöhnung ist kein Programm, sondern eine Utopie – ein Mögliches, dessen Wirklichkeit nicht zeigbar ist wie ein Gegenstand.²⁰

17 Vgl.: Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung [1944], Frankfurt/Main 1997, S. 11.

18 A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 27.

19 Ebd., S. 27.

20 Adornos Suggestion einer materialen Einheit und totalen Sinnhaftigkeit vormoderner Kunst erscheint insofern nicht plausibel, als Kunstwerke vor dem 20. Jahrhundert nicht in jedem Fall einen einheitlichen Sinn präsentierten, sondern solcher Sinn ebenso durch sie in Frage gestellt werden konnte; unter Umständen vollzogen sogar vormoderne Kunstwerke beide Operationen – die Unterwanderung anerkannter Sinnstrukturen und die Konstruktion neuen Sinns – zugleich. Trotzdem kann man Adornos Beschreibung der Auflehnung moderner Kunst gegen traditionellen Sinn als eine historische Darstellung der Kunst der Avantgarde gelten lassen. Die Erzeugung von Brüchigkeit oder Fragmentarhaftigkeit als Infragestellung oder Störung traditionell geltender Regeln und Bewertungen ist eine Stra-

Aber es geht Adorno eben nicht nur um die Sprengung der Einheit des geschlossenen Werks, »vielmehr wird ein Typus der Einheit und des Sinnanzes fragwürdig, für den in der Epoche der großen bürgerlichen Kunst die Einheit des geschlossenen Werks ebenso stand wie die Einheit des individuellen Ich.«²¹ Die vereinheitlichende Beschreibungsweise der doppelten Öffnung solch traditioneller Einheit: erstens als ästhetische Öffnung des Werks und zweitens als gesellschaftliche Öffnung, d.h. als »Korrelat einer ansteigenden Fähigkeit zur ästhetischen *Integration* des Diffusen und Abgespaltenen« im Rahmen sprachlicher Kommunikationsprozesse, ist nicht so unproblematisch, wie Wellmer sie verstanden wissen möchte. In beiden Fällen soll der Öffnung eine »Kräftigung ästhetischer Subjektivität« vorangehen.²² Was kann man sich unter solch einer Kräftigung vorstellen? Bezogen aufs Kunstwerk wäre eine Kräftigung des Subjektiven qua Idiosynkrasie der Künstler dialektisch verbunden mit einer Kräftigung der Objektivität des entsprechenden Werks. Denn in dem Resultat der künstlerischen Aktivität als Werk spiegelt sich der Ist-Zustand der Gesellschaft wider, so Adorno. »Das künstlerische Subjekt an sich ist gesellschaftlich, nicht privat.«²³ Gesellschaftlich, also auch in intersubjektive Kommunikationszusammenhänge integriert, ist das Subjekt der Künstlerin deshalb, weil im Begriff der Idiosynkrasie eine Art Hypersensibilität von Künstlern steckt, die diese dazu befähigt, sozusagen »in der Luft liegende Themen« herauszufiltern und im Kunstwerk darzustellen. Gleichzeitig verstehe ich den Idiosynkrasiebegriff tatsächlich auch als einen der »Kräftigung des Subjekts«, denn es ist die einzelne Künstlerpersönlichkeit, deren Vermögen es ist, idiosynkratisch zu sein. »Jede Idiosynkrasie lebt, vermöge ihres mimetisch-vorindividu-

tegie, derer sich viele Künstler bedienen und bedienen. Adorno versteht Brüchigkeit und Fragmentenhaftigkeit als Eigenschaften der Kunstwerke, die als fragmentierte die Erfahrung von Brüchigkeit evozieren. »Der Schein der Kunst [...] soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.« Die Technik der Montage, angewendet vom Impressionismus in der Malerei bis hin zum Film, steht für Adorno vorbildlich als Beispiel für die Zerstörung der Idee des »radikal durchgebildeten Kunstwerks« (vgl. Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 232f.).

21 A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 27.

22 Ebd., S. 27f.: »Adorno selbst hat eine Kräftigung der ästhetischen Subjektivität als Voraussetzung solcher Öffnung der Kunst zum »Abhub der Erscheinungswelt« gesehen. Insofern sind schon bei Adorno die offenen Formen der modernen Kunst in Relation gesetzt zu einer Form der Subjektivität, die nicht mehr der rigiden Einheit des bürgerlichen Subjekts entspricht, sondern die die flexiblere Organisationsform einer »kommunikativ verflüssigten« Ich-Identität aufweist.«

23 Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 343.

ellen Moments, von ihrer selbst unbewußten kollektiven Kräften. Dass diese nicht zur Regression treiben, darüber wacht die kritische Reflexion des wie immer auch isolierten Subjekts.«²⁴ Dem idiosynkratischen Künstler-Subjekt ließe sich also durchaus eine »kommunikativ verflüssigte Ich-Identität« zuschreiben, das dazugehörige Kunstwerk ließe sich als ein brüchiges, flexibel organisiertes beschreiben.

Letztere Beschreibungsweise der Idiosynkrasie hat Wellmer jedoch nicht im Sinn, wenn er von der »Kräftigung ästhetischer Subjektivität« spricht. Vielmehr setzt er der Öffnung der Einheit traditioneller Werke die »flexiblere Organisationsform einer ›kommunikativ verflüssigten‹ Ich-Identität« als eine intersubjektive Organisationsform entgegen, die in der sprachlichen Kommunikation keine Ausschlüsse praktiziert. Wellmer möchte also die Parallelität der Entgrenzung von Werk und Subjekt bei Adorno in der Weise überbieten, dass er vorschlägt, »noch einen Schritt weiterzudenken« und den positiven Potentialen der Aufklärung, anders als Adorno es tut, eine Chance zu geben.²⁵ Das, was Adorno als Eigenheit des modernen Kunstwerks beschreibt, nämlich dessen »Fähigkeit zur ästhetischen *Integration* des Diffusen und Abgespaltenen«²⁶ überträgt Wellmer auf Situationen gewaltfreien sprachlichen Kommunizierens als Erweiterung bzw. Aufhebung von Grenzen zwischen den Subjekten. Was Wellmer hier positiv als Integrationsvermögen des Diskurses konstruieren will, ist allerdings zugleich der blinde Fleck des Konsensus. Dass sich nämlich innerhalb eines in der Kommunikation vorgegebenen Rahmens ein Schein von Homogenität oder Integration einstellt, bedeutet eben nur, dass das Ausgeschlossene und Abgespaltene unsichtbar geworden ist. Laut Wellmer »verweisen« die neuen Formen ästhetischer Synthesis auf die neuen Formen der psychischen und sozialen: »ein neuer Typus von ›Synthesis‹ wird absehbar – ästhetisch, psychologisch-moralisch und gesellschaftlich – bei dem das Diffuse, Nicht-Integrierbare, das Sinnlose und Abgespaltene eingeholt wird in einen Raum gewaltloser Kommunikation.«²⁷ Würde Wellmer diesen Raum gewaltloser Kommunikation nicht als »reale Utopie« bezeichnen, könnte man solch eine Vorstellung in die Sphäre regulativer

24 Ebd., S. 69.

25 »Was Adorno daran gehindert hat, diesen Gedanken noch einen Schritt weiterzudenken, ist, daß er, was er der modernen Kunst zugestanden hat, der modernen Gesellschaft nicht mehr zugestanden hat: daß nämlich die Aufklärung Potentiale der ›Erweiterung von Subjektgrenzen‹ (G. Schwab) ebenso freigesetzt hat, wie Potentiale von Verdinglichung, daß also das Schicksal der Aufklärung auf dieser Linie noch nicht entschieden ist.« – A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 28.

26 Ebd., S. 27.

27 Ebd., S. 28.

Ideen verweisen. Jedoch bringt die von Wellmer angesprochene Möglichkeit, dass dieser Zustand eintrete, das Wort »Schein« in seiner negativen Bedeutung zur Geltung. Es scheint nämlich nur so, als ob Ausgeschlossenes und Abgespaltenes integriert wäre – auch in der vorgeblich gewaltfreien Kommunikation der gesellschaftlichen Diskurse. Denn diese Diskurse konstituieren sich bereits durch Vorentscheidungen, die den Ausschluss des einen und den Einschluss des anderen beinhalten.

Liest man Wellmers Begriff der »realen Utopie« nicht so, dass der Zustand gewaltloser Kommunikation schon in der Gegenwart eintritt, so lässt sich »reale Utopie« in einer historischen Lesart als eine Utopie verstehen, die – parallel zu Adornos »Versöhnung« – als ein Versöhnungs-Versprechen gemeint ist, das allem Kommunizieren innewohnt. Der Begriff der Utopie käme in dieser zweiten Lesart wieder zu seiner eigentlichen Bedeutung. Die Integration des Ausgeschlossenen und Abgespaltenen wäre in der historischen Lesart eine, die immer partiell bleibt, d.h. die Inklusion des Exkludierten wäre nie abgeschlossen, sondern sie wäre ein Prozess, der sich im sprachlichen Kommunizieren ständig vollzieht.

Warum es den Teilnehmern eines Diskurses nicht gänzlich möglich ist, die Prämissen des zu führenden Diskurses im Kommunizieren zu verändern und somit im Laufe des Verständigungsprozesses alles Ausgeschlossene zu integrieren (erste Lesart), lässt sich, wie Adorno bereits in der Kopplung gesellschaftlicher und ästhetischer Prozesse intendierte, aus der Verbindung allen sprachlichen Kommunizierens mit Wahrnehmungsprozessen erklären. Denn schon auf der Ebene ästhetischer bzw. ästhetischer Wahrnehmung ist zum Teil entschieden, was im Diskurs thematisiert und wie es thematisiert werden kann. Solche Vorgängigkeit individueller und kollektiver Wahrnehmung gegenüber sprachlicher Rechtfertigung thematisiert Jacques Rancière in seiner Denkfigur der »Aufteilung der sinnlichen Welt«, indem er (mit Adornos Worten) den ästhetischen Schein einerseits auszeichnet als mindestens teilweise sprachunabhängiges Phänomen, welches andererseits zugleich trotz dieser Äußerlichkeit gegenüber dem Diskurs als die Bedingung sprachlichen Kommunizierens wirksam ist.²⁸

28 Die Grundfigur ästhetischer Aufteilung der Welt, über die nur auf der Basis eben dieser Aufteilung sprachlich kommuniziert werden kann, führt Jacques Rancière aus in vielen seiner zuletzt erschienenen Bücher, z.B. in: Jacques Rancière: *Le partage du sensible*, Paris 2000, deutsch: »Die Aufteilung der sinnlichen Welt«, in: *Kulturrevolution* 41 (2001), S. 122-135; ders.: *La mésestante. Politique et philosophie*, Paris 1995, deutsch: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/Main 2002; ders.: *Le destin des images*, Paris 2003; ders.: *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2004. Vgl. zum Problem des dem Diskurs vorgängigen Ausschlusses (von The-

Wellmer will oder kann weder solch eine systematische Trennung noch ein (gleichzeitiges) Aufeinander-Bezogensein, wie z.B. Rancière sie zwischen einer ästhetischen Aufteilung der Welt und der Kommunikation über diese Welt konstruiert, vollziehen. Ästhetische und gesellschaftlich-kommunikative Synthesis werden zwar von ihm in einem ersten Schritt vorläufig gleichgesetzt. In »den entgrenzten Formen der Kunst *ebenso* wie in den offenen Strukturen eines nicht mehr starren Individuations- und Vergesellschaftungstypus« wird ein »neuer Typ von Synthesis« absehbar [Hervorhebung von mir, J.S.].²⁹ Bis hierher ließe sich noch ästhetische von nicht-ästhetischer Synthesis unterscheiden, wenn auch beiden ähnliche Eigenschaften zukommen. Problematisch wird es im folgenden Argumentationsschritt, in dem Wellmer ästhetische Synthesis der nichtästhetischen vollends angleicht: Den Kunstrezipierenden kommunizierenden Subjekten wird eine Fähigkeit zugesprochen, die bei Adorno als Eigenschaft des Kunstwerks galt: Die Rezipienten seien es, die durch ihren Diskurs und durch den Diskurs begleitende Handlungen die Synthesis alles Abgespaltenen, also soziale und gesellschaftliche Synthesis vollzögen. Ihre Subjektivität sei es, welche »nicht mehr der rigiden Einheit des bürgerlichen Subjekts entspricht, sondern [eine] flexiblere Organisationsform einer ›kommunikativ verflüssigten‹ Ich-Identität aufweist.«³⁰ Bereits an dieser Stelle stellt sich für Wellmers Leser die Frage nach der (von Wellmer anfangs behaupteten) Differenz zwischen den Möglichkeiten von Kunst und denen sprachlicher Äußerungen, die als Konsequenz der wellmerschen Adorno-Umformulierung streng genommen als Frage nach der Differenz zwischen Diskursen über Kunstrezeption und anderer sprachlicher Kommunikation gestellt werden muss. War es bei Adorno noch der mimetisch-expressive Überschuss des Kunstwerks, der die Differenz zwischen diesem und einer sprachlichen Äußerungen markierte, so ist es bei Wellmer die Prozessualität sprachlichen Kommunizierens selbst, die auf die eintretende Starrheit und Verfestigung sprachlicher Kommunikation einwirkt, sie wieder verflüssigt, ihre mimetische Dimension wieder zur Geltung bringt: Die Prozessualität des Kommunizierens wirkt also auf die Bedingungen des Kommunizierens, auf sein Medium zurück.³¹ Das

men und Teilnehmern) außer Rancière auch noch Bernhard Waldenfels: Ordnung im Zwielficht, Frankfurt/Main 1987, S. 66-69.

29 A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 28.

30 Vgl. Fußnote 22. Dagegen Adorno: »Strikt zu unterscheiden bleibt die betrachtende Subjektivität vom subjektiven Moment im Objekt, seinem Ausdruck sowohl wie seiner subjektiv vermittelten Form.« – Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 246.

31 Ebd., S. 429f.: »Kunst ist mimetisches Verhalten, das zu seiner Objektivierung über die fortgeschrittenste Rationalität – als Beherrschung von Mate-

Nicht-Integrierte der sprachlichen Kommunikation kann in die Kommunikation selbst »hineingeholt« werden, anders gesprochen: der Diskurs thematisiert seine eigenen Schwächen oder wäre zumindest dazu in der Lage, es zu tun. Oder anders: Ein Diskurs korrigiert einen anderen. Es kann also laut Wellmer Situationen geben, in denen der Sprache die ihr von Adorno zugeschriebenen Eigenschaften zukommen: abschneidend, gewalttätig oder bürokratisch verwaltend und ausschließend zu sein. Jedoch handele es sich in solchen Fällen nicht um generelle Eigenschaften des Begriffs oder des sprachlichen Mediums, sondern um die Verfehlung seiner positiven Möglichkeiten. Aber auch wenn man Wellmer zugesteht, dass der begrifflichen Rede eine integrierende Kraft im Grundsatz und in vielen Fällen tatsächlich zukommt, bliebe noch die Frage zu klären, von wo aus die tatsächliche Einlösung des damit verbundenen Anspruchs gültig beurteilt werden kann. Darauf, dass jeder Diskurs von sich aus prozessual zur gewaltlosen Integration tendiert, kann man sich ja nicht verlassen; auch kann das Urteil aus der Teilnehmerperspektive kein endgültiges Kriterium sein, da es ein Urteil aus der Perspektive der Integrierten ist. Die Fehlbarkeit und Gewaltsamkeit der Rede einer Person, die »die lauteste Stimme hat« (oder eine sozial herausgehobene Position), wäre nur in einem Metadiskurs zu thematisieren – und es gibt keinerlei Garantie dafür, dass es zu einem solchen Metadiskurs überhaupt kommt.

Durch die Auflösung der Verbindung zwischen der Synthesis des Kunstwerks einerseits und dem quasi-theologischen Versöhnungsgedanken andererseits, einer Verbindung, die bei Adorno ästhetische Wahrheit (Stimmigkeit) und quasi-theologische Wahrheit (Versöhnung) ineinsfallen ließ, ergeben sich bei Wellmer zwei verschiedene Ebenen der Rede von ästhetischer Wahrheit: erstens die Ebene des Wahrheitsgehaltes eines *konkreten einzelnen* Kunstwerks, zweitens die Ebene der allgemeinen Begriffsanalyse von ästhetischer Wahrheit.³² Diese Trennung hat

rial und Verfahrensweisen – verfügt. Es antwortet mit diesem Widerspruch auf den der ratio selber. [...] [Sie] bedient [...] sich der ungeschmälernten Rationalität in ihren Verfahrensarten, während sie [...] selber irrational bleibt.« Es muss in der Tat einen Überschuss mimetisch-expressiver Momente im Kunstwerk geben, denn sonst könnte Adorno nicht die Opposition zur herrschenden Rationalität und der bei ihm damit verbundenen Identifikation des Nichtidentischen durch den Begriff aufmachen. Wenn Wellmer die mimetischen Momente in sprachlicher Verständigung betont, verwischt er zwangsläufig diese Differenz zwischen Kunstwerk und diskursiver Sprache und entledigt sich der für Adorno wesentlichen Idee, es gebe im Kunstwerk, anders als in der sprachlichen Äußerung, jenen Überschuss des Mimetisch-Expressiven.

32 »Der Versuch einer Entschlüsselung des im Kunstwerk verrästelten Wahrheitsgehalts ist ja für Adorno nichts als der Versuch, die sonst verlorene

den Vorteil, dass man nun über die Wahrheit einzelner Kunstwerke sprechen kann. Denn was entfällt, ist die Bezugnahme aller Kunstwerke auf eine quasi-theologische Versöhnungswahrheit. Das einzelne Kunstwerk kann nunmehr auf seine je spezifische Wahrheit hin befragt werden. Auch diese spezifische Wahrheit des einzelnen Werkes ist bei Wellmer die Wahrheit des Diskurses über das Werk. Für den Wahrheitsgehalt des Werkes bedeutet dies, dass das Werk zwar noch als formale Adresse der Wahrheitszuschreibung auftritt, sich der Diskurs aber inhaltlich auf konkrete gesellschaftliche Realität bezieht, für deren Thematisierung das Kunstwerk ein Anlass neben anderen möglichen ist.³³

Versöhnung, die bei Adorno durch die ästhetische Stimmigkeit des »radikal durchgebildeten Kunstwerks« repräsentiert ist, kann nun mit Wellmer als das aufgefasst werden, was sich in der Debatte über ein konkretes Werk und eine durch es evozierte gesellschaftliche Thematik vollzieht und auf diese Weise auf Gesellschaft einwirkt. Auch der Gedanke der Versöhnung ist also von der Seite des Kunstwerks auf die Seite der Kommunikation über das Kunstwerk übergegangen, und zwar nunmehr als die Idee ihrer konkreten Realisierung. Das Versöhnungsszenario wird nun von Wellmer generalisiert als Merkmal schlichtweg jeder Kommunikation. Nicht nur die Kommunikation über Kunst, sondern *jede* Kommunikation besitzt nach Wellmer die Potenz der intersubjektiven Versöhnung und kann durch Merkmale, die bei Adorno für Kunstwerke »reserviert« waren, ausgezeichnet werden: z.B. durch eine

Wahrheit der Kunst durchs Aussprechen zu retten. *Was* hier jedoch durch begriffliche Artikulation gerettet wird, ist der polemisch-utopische Begriff der Kunst als solcher, ist der Versöhnungsbezug der Kunst als etwas Wißbares: es ist eine Wahrheit *über* die Kunst und nicht der Wahrheitsgehalt des je einzelnen Kunstwerks.« A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 31f.

- 33 An dieser Stelle ist zu bemerken, dass Wellmer seine ästhetische Theorie nicht im Sinne einer Institutionentheorie als »empirische« deskriptive Theorie verstanden wissen möchte (alles, worüber gut geurteilt wird, ist gute Kunst), sondern dass er mit Adorno versucht, einen »normative[n] Begriff des (gelungenen) Kunstwerks« zu denken. Vgl.: A. Wellmer: »Über Negativität und Autonomie der Kunst«, S. 251. Normativität zu denken müsste m.E. in diesem Zusammenhang heißen, den Begriff des gelungenen Kunstwerks eben nicht allein aus der Zustimmung des Diskurses zu diesem abzuleiten. Normativität bedeutet, ein gelungenes Kunstwerk trage zum Verständnis der Gesellschaft bei, wie Wellmer formuliert. Dabei bleibt aber unklar, worin die spezifische Potenz des Kunstwerks, gesellschaftliches Verstehen zu evozieren, besteht und woher sie kommt. Dass das Kunstwerk ein »fait social« ist, bedeutet ja nur, dass überhaupt etwas Gesellschaftliches in das Kunstwerk geht, es erklärt nicht, in welcher Weise Kunstwerke Gesellschaftliches verarbeiten und wie sie ihrerseits in die gesellschaftliche Sphäre hineinwirken.

spezifische Unschärfe des Verstehens wie auch durch die Präsenz nicht-rationaler Momente. Der nichtkünstlerischen Sprache kommen nach Wellmer also Merkmale zu, die in vormaligen ästhetischen Theorien der Kunst zuerkannt wurden und so als charakteristische Herausforderung der Philosophie durch die Kunst aufgefasst werden konnten. Kunstwerke besitzen in dieser Theoriekonstruktion den Status von Auslösern oder Anlässen für Diskurse; die spezifische Potenz von Kunsterfahrung ist ununterscheidbar geworden von den Möglichkeiten jeden Prozesses sprachlichen Kommunizierens. Anders als bei Hans Robert Jauß, der von Wellmer zitiert wird, sind bei Wellmer im Zwischen des »Umschlag[s] von ästhetischer Erfahrung zu symbolischer oder kommunikativer Handlung« keine »Identifikationen« mit dem Kunstwerk, von denen sich ästhetische Reflexion und Kommunikation erst noch ablösen müssen, festzustellen.³⁴ Die »Wirkung« der Kunstwerke auf die »Entgrenzungen der Kommunikation« ist vielmehr eine direkte Wirkung, die von der Wirkung eines Diskurses auf einen anderen qualitativ nicht zu unterscheiden ist.³⁵

Im Folgenden sollen die Argumentationsschritte beleuchtet werden, mit deren Hilfe Wellmer die spezifischen Eigenschaften des Kunstwerks nach Adorno in die Charakteristik von Diskursen überführt. Wellmer beginnt seine Überlegung mit der Definition eines nichtästhetischen alltags sprachlichen Wahrheitsbegriffs. Mit Franz Koppe geht er »davon aus, daß von Kunstwahrheit nur geredet werden kann, wenn wir schon wissen, wie davon unabhängig von Wahrheit geredet werden kann«.³⁶ Alltägliche Wahrheit bestimmt Wellmer im Sinne von »Habermas' sprachpragmatische[r] Differenzierung des alltäglichen Wahrheitsbegriffs« als Überlagerungsfigur der drei Geltungsdimensionen alltäglicher Rede: als Überlagerung von apophantischer Wahrheit, endeteistischer Wahrheit (Wahrhaftigkeit) und moralisch-praktischer Wahrheit.³⁷ Mit Adorno setzt Wellmer weiterhin voraus, dass Kunst irgendetwas mit Wahrheit zu tun habe und schließt daran die Intuition an, dass die all-

34 Vgl. Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main 1991, S. 51. Diese Identifikation mit dem Kunstwerk wird bei Jauß auch häufig als »ästhetisches Genießen« und als dessen »primäre ästhetische Erfahrung« beschrieben. Vgl. auch ders.: »Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung«, in: Jürgen Stöhr (Hg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 15-42.

35 A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 30.

36 Ebd.; vgl. Franz Koppe: *Grundbegriffe der Ästhetik*, Frankfurt/Main 1983, S. 88.

37 Wie Habermas selbst Geltungsansprüche alltäglicher Rede ins Verhältnis zu ästhetischen Geltungsansprüchen setzt, stelle ich in Kapitel III.5 dar.

tagssprachliche Bestimmung der Wahrheit mit der Annahme, dass es in der Kunst so etwas wie Wahrheit gebe, zu verbinden sei. »Die Vermutung liegt nahe, daß die ›Kunstwahrheit‹ – wenn überhaupt – sich nur als ein Interferenzphänomen der verschiedenen Wahrheitsdimensionen wird retten lassen.«³⁸ Diese Vermutung verleitet Wellmer dazu, eine »Umformulierung« vorzunehmen, indem er drei Verschränkungen gleichsetzt, die systematisch nicht viel miteinander zu tun haben. Es handelt sich erstens um die Verschränkung der mimetisch-expressiven Momente des Kunstwerks mit dem von ihm evozierten Sinn, die Adorno ausbuchstabiert, zweitens um den von Adorno konstruierten dialektischen Zusammenhang zwischen der Wahrheit des Kunstwerks, dem ästhetischen Schein (als der Stimmigkeit des Werks) und einer durch das Werk aufscheinenden quasi-theologischen Versöhnung, drittens um die Verschränkung der Geltungsdimensionen alltäglicher Rede im Sinne der habermasschen Diskurstheorie.³⁹ Dass der Versöhnungsgedanke als »reale Utopie« in die alltägliche Rede eingehen können soll, hatte Wellmer bereits ausgeführt. Doch wie steht es mit dem Überschuss mimetischer Expressivität auf der Seite des Kunstwerks, von dem bei Adorno die Rede war?

Setzte man die Wahrheit alltäglicher Rede im Sinne ihrer drei sich überlagernden Geltungsdimensionen mit den rationalen, also den begrifflichen Momenten, die Adorno im Kunstwerk verortet, gleich, so bliebe der Überschuss des Mimetisch-Expressiven im Kunstwerk bestehen. Eine Umformulierung der ästhetischen Wahrheit in die Wahrheit Alltagssprachlicher Rede ginge also nicht auf. Die Verrechnung des Mimetisch-Expressiven des Werks in eine mimetische Expressivität sprachlicher Äußerungen wäre deshalb nicht plausibel, weil Adorno das mimetische Moment an die spezifische *Materialität* des Kunstwerks bindet. Anders gesprochen: Wellmers Gleichsetzung einer Verschränkung mimetisch-expressiver und rationaler Momente des Kunstwerks mit sich überlagernden Geltungsdimensionen alltäglicher Rede geht nur auf, wenn die Prämisse gilt, dass Kunstwerken kein mimetisch-expressiver Überschuss zukommt. Gälte diese Prämisse, ließe sich allerdings

38 A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 31.

39 »Nun hat auch Adorno das Moment der Interferenz verschiedener Wahrheitsdimensionen in der Kunstwahrheit auf seine Weise immer betont; dies kommt bei ihm zum Ausdruck im Gedanken einer Verschränkung des mimetisch-expressiven mit dem rationalen Moment im Kunstwerk ebenso wie in seiner Konstruktion des Zusammenhangs zwischen Wahrheit, Schein und Versöhnung. Die Interpretation der Kunstwahrheit als Interferenzphänomen verschiedener Wahrheitsdimensionen bedeutet insofern zunächst nur eine sprachpragmatische Umformulierung eines für Adorno zentralen Gedankens.« (Ebd.)

nicht mehr von einer bloßen *Umformulierung* adornoscher Rede über das Kunstwerk sprechen, da Adorno ganz offensichtlich von einem mimetischen Überschuss der Werke ausgeht. Kunstwerke wären dann in einem ganz allgemeinen Sinne sprachlichen Äußerungen äquivalent, wären in sie übersetzbar. Aber empirisch trifft das natürlich nicht zu. Wellmers Umformulierung ist also nicht so harmlos, wie er suggeriert.⁴⁰ Kommen wir nun zur zweiten möglichen Gleichsetzung, die Wellmer vorschlägt: zur Umformulierung der ästhetischen Trias »Wahrheit – Schein – Versöhnung« in die Trias der Geltungsdimensionen alltäglicher Rede. Wanderte die Versöhnung als reale Utopie in sprachliche Kommunikation ein, ließe sie sich mit Hilfe der drei interferierenden Wahrheitsdimensionen beschreiben. Denn eine Utopie, der jede transzendente Dimension genommen ist, wäre keine Utopie mehr, und sie wäre demzufolge genauso wie jede alltägliche Kommunikation zu bestimmen. Der ästhetische Schein des Kunstwerks hingegen, von Adorno auch als ästhetische Stimmigkeit seiner Elemente bestimmt, bleibt – ähnlich der mimetisch-expressiven Momente – als ein materialer »Rest« einer nicht-geglückten Umformulierung erhalten, denn er lässt sich eben nicht mit dem ästhetischen Schein sprachlicher Äußerungen gleichsetzen.

Als Konsequenz der behaupteten Umformulierung zeichnet Wellmer alsdann das rezipierende Subjekt als »Instanz der Vermittlung« aus, das zwischen der konkreten Wahrheit eines Kunstwerks und dessen Idee der Versöhnung vermittelt. Vermittelt wird aber nun nicht mehr zwischen der Wahrheit des Kunstwerks und ihrer subjektiven Interpretation, sondern vermittelt wird zwischen einer subjektiven Wahrheitszuschreibung im Medium der sprachlichen Äußerung und anderen Diskursen. Wellmer versucht also, den Gehalt des Kunstwerks aus den rezipientischen Zuschreibungen zu bestimmen. Letzten Endes (wenn vielleicht auch ungewollt) ersetzt Wellmer damit die Annahme Adornos, dass es im Kunstwerk selbst so etwas wie Wahrheit gebe (und zwar eine solche, die die Möglichkeiten sprachlicher Kommunikation überschreite) durch die Annahme, es sei die rezipientische Zuschreibung, in der über die Gelungenheit des Kunstwerks entschieden werde. Diese generelle Auszeichnung der interpretierenden Position der Rezipienten ist Wellmer zufolge aber nicht zu verwechseln mit Adornos Ansicht, Kunstwerke müssten philosophisch gedeutet werden, damit »die sonst verlorene Wahrheit der Kunst durch Aussprechen« gerettet werde.⁴¹ Wenn Adorno schreibe, »genuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist

40 »Wichtiger als die Umformulierung selbst ist daher die Frage nach den Konsequenzen, die sich aus ihr ergeben.« (Ebd.)

41 Ebd.

überhaupt nicht⁴², so wolle er »den polemisch-utopischen Begriff der Kunst als solche[n]« retten, den »Versöhnungsbezug der Kunst als etwas Wißbares«, so Wellmer. Dies sei die allgemeine »Wahrheit über die Kunst und nicht der Wahrheitsgehalt des je einzelnen Kunstwerks«. ⁴³ In dem Wellmer zudem Adornos philosophische Auslegung von Kunst allein im Sinne der apophantischen Wahrheitsdimension auffasst, verdeutlicht er einerseits implizit, wie problematisch die vorgebliche Umformulierung bzw. die Gleichsetzung künstlerischer und alltagssprachlicher Wahrheit tatsächlich ist; andererseits übergeht er damit die Tatsache, dass Adorno immer betont, dass es philosophischer Auslegung eben niemals gelingen könne, das Kunstwerk zu fassen. Adorno veranschlagt zwei diskursive Bewegungen, die er als gegenläufige definiert: die apophantische »Bewegung« des Kunstwerks nach außen und die gleichzeitige Zurücknahme dieser apophantischen Bewegung durch das Kunstwerk, das dieses selbst erzeugte Apophantische kraft seiner Materialität wieder destruiert und an sich bindet. »Das Kunstwerk muß seine diskursiven Bestandteile seinem Immanenzzusammenhang einbringen in einer Gegenbewegung zu der nach außen gerichteten, apophantischen, die das diskursive Moment entbindet.«⁴⁴

Weil Wellmer diese von Adorno als gegenläufig beschriebene Bewegung nur noch in eine Richtung ausbuchstabiert – in die Richtung, welche von der Rezeption zum Werk führt –, fällt die Möglichkeit, eine Wirkung des Kunstwerks als den Wahrheitszuschreibungen entgegengerichtete bzw. nicht in der Rezeption aufgehende Kraft zu denken, weg. Damit verschwindet systematisch die Idee eines möglichen Einflusses, den Künstler als Hersteller auf das Hergestelltsein des Kunstwerks und damit indirekt auf dessen Rezeption haben können. Eine entscheidende Frage an Wellmer ist somit die Frage danach, *wie* Kunstwerke denn die Wahrheitszuschreibungen hervorrufen. Dies wäre zugleich die Frage nach der signifikanten Differenz zwischen dem Vermögen des Kunstwerks, Diskurse zu provozieren, und der Potenz anderer Gegenstände, Situationen und Handlungen, sprachliche Auseinandersetzung zu evozieren. Im Zusammenhang damit ergibt sich die Frage nach einer möglichen Differenzierung der Eigenschaften verschiedener Diskurse nach Maßgabe ihrer Gegenstände. Zeichnet den wahrheitszuschreibenden Diskurs über Kunst etwas Spezifisches aus? Folgt man Wellmer, so stehen die Aussichten, etwas darüber zu sagen, was Kunstwerke zu Objek-

42 Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 197.

43 A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 32.

44 Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 152. Dort heißt es ferner: »Usurpiert das diskursive Moment den Primat, so wird das Verhältnis des Kunstwerks zu dem außer ihm allzu unmittelbar und gliedert sich ein...«

ten einer Wahrheitszuschreibung prädestiniert (und darüber, um welche Wahrheit es sich bei der künstlerischen handelt), ungünstig. Wenn er ausführt, dass der Wahrheitsanspruch eines Kunstwerks mit seinem ästhetischen Geltungsanspruch zusammenhänge,⁴⁵ dann sagt er nicht viel mehr, als dass ein Kunstwerk, dem Wahrheit zugeschrieben wird, gleichzeitig ästhetisch für gelungen erklärt wird. Erklärt sich aber nun die Wahrheitszuschreibung daraus, dass der Künstlerin das Werk so gut gelang? Oder erklärt sich umgekehrt die Zuschreibung der Gelungenheit aus der subjektiven Wahrheitsfeststellung, bei der der Erfahrungshorizont der Rezipientin und der Kontext der Rezeption eine Rolle spielen?

Die spezifische Differenz von »etwas behaupten« und »etwas zeigen« wird von Wellmer zwar erst genannt, dann aber verspielt. Dass im Kunstwerk Sich-Zeigendes aufgrund einer Vertrautheit mit ihm erkannt wird, muss nicht heißen, dass es sich in jedem Fall sprachlich behaupten lassen muss. Das Moment der Wiedererkennung kann durchaus als ein nicht-sprachliches vorkommen, z.B. wenn Gefühle oder Gerüche erinnert werden. An dieser Stelle wird die Vorgängigkeit der unmittelbaren ästhetischen Erfahrung gegenüber ihrem Diskurs deutlich. Wellmer selbst spricht vom »implizit Gewußten«, das in der »Prägnanz einer sinnlichen Erscheinung geronnen« ist, eine Formulierung, in der freilich noch einmal deutlich wird, dass der sinnlichen Erscheinung kein Eigenwert zukommt; sie ist vielmehr ein abkürzendes Symbol für etwas, das sich als Wissen aussprechen ließe.⁴⁶

Die Tatsache, dass sich in der ästhetischen Erfahrung Wirklichkeit nicht als reine Wirklichkeit, sondern nur vermittelt durch das Kunstwerk zeigt, veranlasst Wellmer, von der Authentizität des jeweiligen Kunstwerks zu sprechen. Jedoch gibt er kein einziges Kriterium dafür an, was unter diesem Authentisch-Sein zu verstehen wäre. Er begnügt sich mit der Feststellung, »daß ein ästhetisches Gebilde mehr oder weniger treffend, mehr oder weniger treu, mehr oder weniger authentisch zur Erscheinung bringt, was in ihm erscheint.«⁴⁷ Auch an dieser Stelle lässt sich fragen, ob es am Kunstwerk, an seiner Herstellung oder am Erfahrungs- bzw. Vertrautheitshorizont der Rezipienten liegt, dass etwas treu, treffend oder authentisch erscheint, und was das genau heißen soll. Entscheiden können diese Frage nach Wellmer nur Diskurse über ästhetische Erfahrungen, d.h. solche Befunde gehören nicht in die ästhetische Erfahrung selbst, die dem ästhetischen Diskurs vorgängig ist. Spielt der ästhetische Diskurs solch entscheidende Rolle, so ist es denkbar, dass die Bewertung einer ästhetischen Erfahrung im Diskurs selbst korrigiert

45 A. Wellmer: »Wahrheit, Schein, Versöhnung«, S. 33.

46 Ebd., S. 34.

47 Ebd.

und die Wahrheitszuschreibung eher durch den Diskurs als durch das Kunsterlebnis gesteuert ist. Hier sehe ich auch die Einbruchstelle für andere Einflüsse auf eine Wahrheitszuschreibung, die eher sozialer als künstlerischer Natur sind. So können z.B. Trends oder der Ruf einer Künstlerin im Kunstbetrieb die Interpretation der ästhetischen Erfahrung wesentlich beeinflussen. »In solchen Diskursen geht es um das richtige Verstehen, das richtige Wahrnehmen der ästhetischen Erscheinung.«⁴⁸ Über richtiges Wahrnehmen und Verstehen, also über sinnliche und sinnhafte Aspekte zugleich, wird Wellmer zufolge im Sprechen und Schreiben über Kunstwerke verhandelt, und dort wird auch die ganze Werteskala der Beurteilung festgelegt (wenn auch nie endgültig). Das ist Kennerschaft, an der sich natürlich auch Nicht-Kenner beteiligen können, deren Wort dann gegebenenfalls weniger schwer wiegt. Ein ästhetischer Diskurs, wie er bei Wellmer im Mittelpunkt steht, nimmt das Kunstwerk und seine Wirkungen zwar zum Ausgangspunkt; mit sprachlichen Mitteln wird immer genauer zwischen einzelnen Rezipienten abgewogen, warum dieses Werk bestimmte Wirkungen hervorruft. Damit werden Normen für Qualität erarbeitet. Aber wie erklärt sich z.B. aus dieser immer größeren Spezialisierung in der Beurteilung von Kunstwerken ein Gefühl der Gewissheit, dass das einzelne Werk in der ästhetischen Erfahrung Evidenz vermittelt, oder gar das Gefühl der Rezipienten, die Wirklichkeit wiederzuerkennen wie ein vertrautes Gesicht, wie Wellmer schreibt?

Im ästhetischen Streit »über Wahrheit und Falschheit ästhetischer Gebilde, der zugleich ein Streit über deren Stimmigkeit sein soll, müssen die Diskutierenden ihre eigene Erfahrung ins Spiel bringen.«⁴⁹ Dabei spielen dann die drei sprachpragmatischen Wahrheitsdimensionen alltäglicher Rede die entscheidende Rolle, wie in jeder Kommunikation. Das, worüber kommuniziert wird, sind aber die Rezipienten-Erfahrungen mit dem Kunstwerk und ihr individueller Hintergrund, auf dem diese wahrgenommen werden. Aus dem Ergebnis dieses Streits, der immer wieder neu geführt werden kann, lassen sich rückwirkend ästhetische Stimmigkeit, d.h. ästhetische Geltung und Wahrheitspotential der Kunstwerke bestimmen.

Wenn Koppe, auf den Wellmer sich bezieht, die Verzahnung des »Sichtbar-Machens« und des »Zum-Ausdruck-Bringens« betont, dann spricht er über allgemeine *Eigenschaften* von Kunstwerken. Diese Verzahnung ersetzt Wellmer durch die Verzahnung der beiden metaphorischen *Zuschreibungen* von »Sich-Zeigen« und »Zum-Ausdruck-Brin-

48 Ebd.

49 Ebd., S. 35.

gen«. Das führt dazu, dass sich bei Wellmer »Sichtbar-Machen« und »Zum-Ausdruck-Bringen« letztlich auf der Ebene des Diskurses, nicht auf der Ebene des Werkes verzahnen.

Zum Schluss bleiben allein die Erfahrungen der Rezipienten, aus denen heraus der ästhetische Diskurs geführt wird, als bestimmbare Kriterien der Wahrheitszuschreibung ans Werk. Es ist nicht möglich, bei Wellmer zu spezifizieren, in welcher Weise die Kunstwerke selbst diese Zuschreibungen beeinflussen, d.h. warum gerade sie als Wahrheitsträger auserkoren werden. Die Auswahlkriterien bleiben opak, sie können genauso gut nichtkünstlerischen Ursprungs sein. Wellmer hat recht, wenn er betont, dass die Künstlerin nicht in derselben Weise durch das Kunstwerk etwas »sagt«, wie wenn sie sprachlich kommunizieren würde. Darauf aufbauend müsste er aber zu erklären versuchen, worin die Differenz zwischen dem Zeigen durch Kunstwerke und sprachlichen bzw. schriftlichen kommunikativen Handlungen liegt. Diese Erklärungsmöglichkeit hat sich Wellmer aber aufgrund seiner sprachpragmatischen Voraussetzungen wesentlich erschwert, denn wenn er Aussagen darüber machen würde, wie Kunstwerke etwas zeigen, würde es sich, seinen eigenen Voraussetzungen nach, immer nur um metaphorische Zuschreibungen handeln. Und Metaphern werden immer im Medium sprachlicher Diskurse angewendet.⁵⁰ Gerade dort, wo er die Materialität des Kunstwerks als sein Anderes thematisieren müsste, bleibt also der Diskurs ein selbstreferentielles Zuschreibungsspiel.

Auch die Rede von einem »Ort des Kunstwerks«, welcher »irgendwie *zwischen* einem ›Subjekt‹ und seinem ›Objekt‹ liegt, bringt Wellmer nicht wirklich zu einem veränderten systematischen Befund.⁵¹ So sind auch im Text *Das musikalische Kunstwerk* Kunstwerke weder ihrer Interpretation vorgängig, noch sagt Wellmer, dass es am Kunstwerk selbst, an der Art seiner Herstellung liege, dass diesem Gelungenheit zugeschrieben wird. Auch hier kommt er vielmehr zu dem Schluss, »daß auch die [musikalischen, Anm. von mir, J.S.] Werke im deskriptiven Sinn des Wortes kein objektives Sein haben: ihr ›esse‹ ist, wie das von Sprachtexten, ›interpretari...‹⁵² Interessant ist die Verwendung des Adjektivs »objektiv« deshalb, weil damit bereits die bloß intuitive Gegenposition, Kunstwerke als produzierte Dinge oder Situationen hätten einen Einfluss auf ihre Erfahrung und Interpretation, unter Metaphysikverdacht gerät. Ließe man das Adjektiv, dem die Rolle eines Tabuanzeigers zukommt, weg, so ergäbe sich die Aussage: Das Sein von Kunst-

50 »Wahrheit« läßt sich [...] der Kunst nur metaphorisch zuschreiben.« (Ebd.)

51 A. Wellmer: »Das musikalische Kunstwerk«, S. 151f.

52 Ebd., S. 151.

werken ist ihre Interpretation – eine Behauptung, deren Falschheit empirisch ganz offensichtlich ist, und zwar auch dann, wenn man die Vorgängigkeit des Feldes der Kunst vor der *individuellen* Erfahrung und Interpretation eines Werks annimmt. Der typische Fall der Existenz des Kunstwerks ist nicht der, dass noch niemand ihm als Kunstwerk begegnete, sondern der typische Fall ist der einer individuellen ästhetischen Erfahrung an einem Gegenstand, der bereits als Kunstwerk vorbestimmt ist. Wie anders sollten sonst die Rezipienten auf die Idee kommen, den »Anspruch des Kunstwerks«, von dem Wellmer am Beispiel des Notentextes spricht, überhaupt anhand seiner Rezeption bzw. anhand seiner musikalischen Aufführung zu testen?⁵³ »Was wir wissen können, ist lediglich, daß dieser Text mit dem *Anspruch* auftritt, Gegenstand einer möglichen Erfahrung zu sein. Ob und inwiefern er das ist, kann sich immer wieder erst in der ästhetischen Erfahrung selbst erweisen.«⁵⁴ Wie aber entsteht dieses Wissen über den Anspruch des Werks, auf das Wellmer sich bezieht? Wellmer würde sagen: Dieses Wissen ergibt sich aus der Einigung der rezipierenden Subjekte, dass es sich hier um ein Kunstwerk handelt. Warum haben andere aber solch eine Meinung gerade über diesen und nicht über einen beliebigen anderen ästhetischen Gegenstand?

Anstatt den Prozess der ästhetischen Erfahrung als einen vom Werk evozierten und damit in irgendeiner Form von der Künstlerin mitgestalteten Prozess zu begreifen, operiert Wellmer zunächst verkomplizierend mit dem Begriff der Prozessualität als einer typischen Eigenschaft des künstlerischen Gegenstandes, um dann wieder zum alten Ergebnis zu kommen: Dass aber

»ästhetische Gelungenheit einem Gegenstand nur aus der ›performativen‹ Perspektive der ästhetisch Erfahrenden zugeschrieben werden kann, erklärt, warum das ›Werk‹ im traditionellen, das heißt im oben erläuterten nichtnormativen Sinne, gar nicht der objektive Träger dieser Eigenschaft [der Gelungenheit, Anm. von mir, J.S.] sein kann und weshalb es, wie ich es oben behauptet habe, das *objektiv* vollkommene, in sich geschlossene Kunstwerk gar nicht geben kann.«⁵⁵

53 »Den Notentext, den ich zunächst als den ›Ort‹ des musikalischen Werkes charakterisiert hatte, bezeichne ich jetzt als ›ästhetischen Gegenstand‹ mit ästhetischem *Anspruch*.« Ebd., S. 152.

54 Ebd., S. 153.

55 Ebd., S. 153f. Vgl. auch A. Wellmer: »Über Negativität und Autonomie«, S. 248: »Natürlich kann eine solche Prozessualität der Kunstwerke nicht einem objektivierenden Blick zugänglich sein, sondern nur einer ästhetischen Erfahrung, die diese Prozessualität als ihre eigene erfährt.«

Wellmer schreibt weiter: »Jedoch kann, wenn schon das Werk im deskriptiven Sinne des Wortes kein objektives Sein hat, um so weniger ›Gelungenheit‹ eine objektive Eigenschaft von Partituren oder Aufführungen sein.«⁵⁶

Diese Auffassung teile ich nicht. Gelungenheit kann durchaus eine Eigenschaft eines Kunstwerks sein, ja es lässt sich sagen, dass das eine Werk der Künstlerin gelang, ein anderes wiederum nicht. Es ist nicht die Einigung der Rezipienten, die Kunstwerke als Kunstwerke definiert, sondern der Anspruch der Künstler, ein Kunstwerk geschaffen oder aufgeführt zu haben, der Rezipienten erst dazu veranlassen kann, den »Anspruch des Kunstwerks« zu testen, um im Anschluss an die individuelle ästhetische Erfahrung darüber zu entscheiden, ob es sich hier um ein gelungenes Kunstwerk handelt.

Derjenige Begriff der Gelungenheit, den Wellmer verwendet, geht letztlich zurück auf Kants Begriff des freien Spiels aus der Kritik der Urteilskraft.⁵⁷ Dieses Spiel ist nun aber gerade dadurch gekennzeichnet, dass es unendlich ist, weil über die Wirklichkeit des Erfahrungsobjekts nicht endgültig geurteilt werden kann. Wellmer schreibt daher: »[I]m Spiel der ästhetischen Erfahrung [werden] Zusammenhänge ebenso wohl gebildet wie aufgelöst.«⁵⁸ Aber kann ein unentscheidbares unendliches Spiel als eine gelungene Erfahrung begriffen werden? Ist es nach Wellmer nicht vielmehr das Nicht-Gelingen, das die ästhetische Erfahrung auszeichnet? Denn es ist laut Wellmer ja gerade die Unentscheidbarkeit im Urteil über den ästhetischen Gegenstand, die als Prozessualität der Erfahrung und nicht als Prozessualität des Kunstwerks beschrieben werden muss. »Daß das Prädikat des ästhetisch Gelungenen aus seiner reinen Objektbezogenheit herausgelöst werden muß, heißt zugleich, daß es in die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung hineinverlagert werden muß.«⁵⁹ Von dort ist es nicht mehr weit zur Feststellung, »daß in der Prozessualität der ästhetischen Erfahrung ein ästhetisches Objekt als Kunstwerk sich konstituiert; wobei die ›Objekthaftigkeit‹ dieses Kunstwerks darin sich zeigt, daß es – das Werk – in einem öffentlichen Raum zwischen ästhetisch erfahrenden Subjekten lokalisiert ist...«⁶⁰ Aus dem zuerst genannten »Zwischen« zwischen dem Kunstwerk und seiner Rezipientin ist nun wieder das zweite »Zwischen« zwischen verschiedenen rezipierenden Subjekten geworden. Ungelöst bleibt das Problem, wie sich das Zwischen zwischen Objekt und Subjekt überhaupt denken lässt,

56 A. Wellmer: »Das musikalische Kunstwerk«, S. 151.

57 Vgl. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, § 9, AB 28.

58 A. Wellmer, »Das musikalische Kunstwerk«, S. 162.

59 Ebd., S. 152.

60 Ebd., S. 154.

wenn man dem Objekt gleichzeitig jede Art von Einflussnahme auf das Geschehen absprechen möchte. Wellmer problematisiert zwar die eigene Position, wenn er schreibt:

»Daß ein Werk ästhetisch gelungen ist, kann sich nur im Prozeß der ästhetischen Erfahrung erweisen. Es wäre aber offenbar falsch, hieraus den Schluß zu ziehen, daß Gelungenheit etwas ›Subjektives‹ sei, nämlich bloßer Ausdruck einer nicht näher bestimmbar lustvollen Affektion eines Rezipienten durch ein Werk bzw. dessen Aufführung.«⁶¹

Diesem eigens formulierten Anspruch kann aber die eigene Systematik nicht genügen, und so ist kein Hinweis darauf zu finden, wie sich denn solch ein Zwischen zwischen einem Kunstwerk und seiner Rezipientin überhaupt aus der sprachpragmatischen Perspektive denken ließe. Wellmer spricht ganz kantisch vom »Subjekt und seinem Objekt«, dem Kunstwerk, welches durch die Wahl und Erfahrung des Subjektes erst zum Kunstwerk gemacht wird.⁶² Das sogenannte »partielle Recht des musikalischen Kunstwerks«⁶³ bleibt so das Recht, Kunstdiskurse zu initiieren, in denen über seine Gelungenheit entschieden wird. Dies entspricht der kantischen Charakterisierung des ästhetischen Gegenstands, Auslöser ästhetischer Erfahrungen und darauffolgender Diskurse zu sein, einer Definition, die ich als Definition des Kunstwerks für nicht ausreichend halte.⁶⁴

Resümiert man die bisher formulierte Kritik an der Rezeptionsästhetik Wellmers, ergibt sich die Frage, ob nicht die Komplexität der ästhetischen Theorie Adornos, insbesondere seine Berücksichtigung der drei philosophischen Kategorien Produktion, Werk und Rezeption, ein guter Grund wäre, der sprachpragmatischen Lesart Wellmers den Rücken zu kehren und sich auf das Original zurückzubedenken. Der (Rück-)Weg zu Adorno hat sich aber deshalb verschlossen, weil Wellmer darin recht hat, zu sagen, dass Adorno einen gemeinsamen Wahrheitsgehalt für *alle* Kunstwerke veranschlagt, der in die Deutung eines jeden Kunstwerks als eines Trägers immer derselben Versöhnungswahrheit einmündet. Die immergleiche Funktion aller Kunstwerke ist somit für Adorno die *quasi theologische* Widerspiegelung und Überwindung des gesellschaftlichen Ganzen. In einer ästhetischen Theorie muss es jedoch möglich sein (und darin gebe ich Wellmer recht), Kriterien für konkrete Wahrheitszuschreibungen an einzelne Kunstwerke anzugeben, nicht zuletzt deshalb

61 Ebd., S. 151.

62 Ebd., S. 152.

63 Ebd., S. 154.

64 Weiteres dazu in Teil III.

(füge ich hinzu), weil verschiedenen Kunstwerken verschiedene Strategien der Darstellung unterschiedlicher Themen zu eigen sind. Diese Konkretetheit der jeweiligen Synthese von Materialität und Bedeutung im einzelnen Werk (und dies ist nun meine These) lässt sich nur bestimmen, wenn man die Perspektive der Produzenten nicht aus einer ästhetischen Theorie ausschließt. Wellmers Bestimmung des ästhetischen Objekts kann so lange nur eine rudimentäre sein, wie er sich philosophisch dem empirischen Befund gegenüber verschließt, dass Kunstwerke von Künstlern hergestellte Gegenstände sind – einem Befund, der sich systematisch auf die Beschreibung ihrer Rezeption auswirken würde.⁶⁵

2. Das Kunstwerk als geschichtliche Wahrheit (Heidegger)

Soweit Kunstwerke als Wahrheitsträger gedacht werden, kann ihnen ihre Wahrheit nicht allein aus einer subjektiven Perspektive zugeschrieben werden; für ihre philosophische Bestimmung ist es vielmehr notwendig, Kriterien dafür zu gewinnen, was an ihnen selbst ist, was diese Zuschreibung von Wahrheit rechtfertigt oder nicht rechtfertigt. Dieser Befund aus dem ersten Kapitel legt es nahe, sich der Bestimmung des Kunstwerks in der Wahrheitsästhetik von Martin Heidegger zuzuwenden. Denn Heidegger definiert das Kunstwerk mit Hilfe des Begriffs der *Erde* als etwas, das in seiner Materialität so erscheint, dass dem Kunstwerk als Wahrheitsprozess eine Bedeutung eignet. Darüber hinaus bestimmt er Kunstwerke sowohl als geschaffene als auch als (durch Rezipienten) bewahrte. In diesem Sinne beginnt Heidegger seinen Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* mit einer Ontologie des Kunstwerks.⁶⁶ Es gibt aber auch einen zweiten naheliegenden Grund, auf Heidegger und seine Definition des Kunstwerks einzugehen: Heideggers Seinsphilosophie und mit ihr seine Ästhetik richten sich gegen einen ähnlichen Zug, wie Wellmer ihn in seinen Überlegungen zur Ästhetik macht. Dieser verwandte Zug ist Nietzsches Rede von »Einheit, Ganzheit, Wahrheit als ›obersten Werten‹.«⁶⁷ Ohne damit die Identität beider ästhetischer Theorien (von Wellmer und von Nietzsche) zu behaupten, kann man von einer Ähnlichkeit beider Theorien in ihrer Akzentuierung des Subjektiven sprechen. Die Sphäre, in der das Subjektive gegen einen metaphysi-

65 Vgl. dazu Teil III.

66 Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Frankfurt/Main 1999.

67 Martin Heidegger: Nietzsche: Der europäische Nihilismus [Freiburger Vorlesung II. Trimester 1940]; Gesamtausgabe, Bd. 48, Frankfurt/Main 1986, S. 117.

schen Objektivismus, dann aber auch gleich gegen jede ontologische Selbständigkeit des Objekts zur Geltung gebracht wird, ist bei Wellmer das sprachliche Handeln, bei Nietzsche hingegen das affektive Selbsterlebnis. Es handelt sich um zwei (verschiedene) Ermächtigungsfiguren gegenüber der Materialität des Kunstwerks, einer Materialität, die in Heideggers Systematik dem Sein zugeordnet ist. Heidegger benennt und kritisiert solch eine Denkfigur subjektiver Ermächtigung. Der Wert, so legt es Heidegger in seinen Nietzsche-Vorlesungen dar, »ist Wert, weil er gilt; und er gilt, weil er als geltend gesetzt wird.«⁶⁸ In seiner Kritik an Nietzsches »Willen zur Macht« als »Gesichtspunkt« und »Wert« wendet Heidegger sich also gegen die Überbewertung des Subjektiven und Inter-subjektiven (das Nietzsche freilich anders definiert als Wellmer) gegenüber dem Sein, ähnlich wie sich unsere Kritik an Wellmers Ästhetik gegen subjektive Ermächtigung in der Zuschreibung ästhetischer Wahrheit an das Kunstwerk richtet.

Heidegger kommentiert in seiner Vorlesung Nietzsches »Ontologie« als ganze, es geht ihm also nicht allein um ästhetische Bestimmungen. Zur Debatte steht dabei Nietzsches Darstellung der Geschichte der Metaphysik, die Nietzsche eben nicht – und das ist Heideggers Kritik – als eine Geschichte über »das Seiende im Ganzen« (die Welt) im Verhältnis zum Dasein (den in der Welt lebenden Menschen) schreibt, sondern die er erzählt als eine Geschichte über Werte, die Menschen der Welt seit der Antike zugeschrieben haben, und über Gesichtspunkte, unter denen sie die Welt betrachtet haben. Die Menschen legen (indem sie Kategorien erfinden) der Welt Werte ein, ziehen die Kategorien bei der Bestimmung der Welt wieder aus der Welt heraus und besitzen so die Macht, die Welt als »wert-los« zu beschreiben, nachdem sie die Werte aus der Welt »herausgezogen« haben.⁶⁹ Das Falsche an den Werten ist Nietzsche zufolge, dass sie »hinausverlegt werden in einen »an sich seienden« Bezirk, innerhalb dessen und aus dem her sie an sich und unbedingt gelten sollen; während sie doch ihren Ursprung und Geltungsbereich nur in einer bestimmten Art des Willens zur Macht haben.«⁷⁰ Dieser »Wille zur Macht« ist nun für unsere Frage nach der Be-

68 Ebd., S. 108.

69 »1. Daß wir mit den Kategorien »Zweck«, »Einheit« und »Sein« der »Welt« (d.h. dem Seienden im Ganzen) einen *Wert* eingelegt haben. 2. Daß diese der Welt eingelegten Kategorien »wieder von uns *herausgezogen*« werden. 3. Daß nach dieser Herausziehung der Kategorien, d.h. der Werte, die Welt »nun« *wert-los* aussieht.« (Ebd., S. 86)

70 Ebd., S. 95. Fokussierungen auf Werte wie Einheit, Wahrheit und Ganzheit werden von Nietzsche enttarnt als eigentlicher Wille zur Macht, welcher unbewusst in den Werte zuschreibenden Subjekten wirkt. Nietzsches Umwertung dieses Willens besteht in dem Wissen, dass es die früheren

stimmung des Kunstwerks insofern interessant, als Nietzsche der Kunst eine Exemplarizität zumisst, mittels derer sich das Konzept der subjektiven Umwertung solcher Werte wie Einheit, Wahrheit und Ganzheit in den subjektiven Willen zur Macht demonstrieren lässt. Nietzsches Darstellung der Kunst steht laut Heidegger für den »Drang nach *Lebenssteigerung* und Erhöhung, nach Herrschaft, d.h. nach Obenbleiben«. ⁷¹ Dieses Obenbleiben bezieht sich auf die Selbstermächtigung und gleichzeitige Selbstwahrnehmung des künstlerischen Subjekts, welches bei Nietzsche der rauschhaft agierende Künstler ist. ⁷² Da es hier nicht um Nietzsche gehen soll, werde ich den »Willen zur Macht« in seiner metaphysischen und ästhetischen Dimension nicht weiter erläutern. Zentral für Heideggers Kunstwerkdefinition ist aber, dass er sie im Kontrast zu Nietzsches Ontologie und Ästhetik entwickelt und dabei gleichzeitig an diese anknüpft. Heidegger kritisiert an Nietzsches ästhetischem bzw. ästhetisierendem Vokabular nämlich dasselbe, was er generell an der Geschichte der Ästhetik als philosophischer Disziplin seit ihrer Begründung durch Baumgarten im 18. Jahrhundert kritisiert: ihre Fokussierung und Beschränkung auf die Beschreibung subjektiver Zustände und deren Wahrnehmung durch die Subjekte. »Den ästhetischen Zustand der Schauenden und Empfangenden versteht Nietzsche ganz in Entsprechung zum Schaffenden. Danach ist dann die Wirkung des Kunstwerkes nichts anderes als die Wiedererweckung des Zustandes des Schaffenden

Werte nie unabhängig vom setzenden Subjekt gab, und der Konsequenz, dass man nun bewusst zum eigenen »Willen zur Macht« stehen soll. Das heißt nichts anderes, als diesen bewusst an die Stelle zu setzen, an der er schon immer unbewusst war. Vgl. ebd., § 14: Nietzsches »moralische« Auslegung der Metaphysik, S. 127-133.

- 71 Ebd., S. 141. Vgl. Martin Heidegger: Gesamtausgabe, Bd. 65: Abt. 3., Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes. Beiträge zur Philosophie: (vom Ereignis), Frankfurt/Main 1989, S. 364: »Am tiefsten scheint Nietzsche in das Wesen der Wahrheit hinabzufragen, wo er die Frage aufnimmt: ›Was bedeutet aller Wille zur Wahrheit?‹ und wo er das Wissen um diese Frage als ›unser Problem‹ bezeichnet (VII, 482). Seine Lösung ist: Wille zur Wahrheit ist Wille zum Schein und dieses notwendig als ein Wille zur Macht, Bestandsicherung des Lebens, und dieser Wille am höchsten in der Kunst, weshalb diese mehr wert, als die Wahrheit.«
- 72 »Damit es Kunst gibt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen gibt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der *Rausch*. [...] Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Aus diesem Gefühle giebt man an die Dinge ab, man *zwingt* sie von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie...« Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt [1889], Streifzüge eines Unzeitgemässen, 8; Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 6, S. 116.

in den Genießenden...«⁷³ Nietzsches Figur der Selbstermächtigung des künstlerischen Subjektes sieht Heidegger als eine Verfallsfigur der Ästhetik.⁷⁴ Sie hat zur Folge, dass die Kunst, historisch gesehen, zunehmend als »Stimulans des Lebens« zum Zwecke der Steigerung der Erlebnisfähigkeit, als Reiz und Anreiz zur Selbstwahrnehmung gesehen wird.⁷⁵

In diesem Kapitel ist also zu verfolgen, wie Heidegger aus seiner Kritik an der Geschichte der Ästhetik als einer Geschichte der ästhetischen Subjektivität eine Kunstwerkbestimmung entwickelt, die das Kunstwerk als einen Prozess beschreibt, der sich gerade *unabhängig* von einer subjektiven Selbstermächtigung der Rezipienten und der Produzenten ereignet. Kunst kann in diesem Sinne auch nicht, wie es bei Nietzsche geschieht, auf einen Wert reduziert werden, der vom Menschen in das Kunstwerk hineingelegt wurde. Das entspricht dem Fazit der im ersten Kapitel vorgetragenen Kritik an Wellmers Adorno-Lesart: Das Kunstwerk konstituiert sich nicht allein in der subjektiven Bestimmung dessen, der es erfährt; es ist vielmehr ein reales Gegenüber, auf das ästhetische Subjektivität sich beziehen lassen muss.

Wie verfährt Heidegger nun, wenn er die Brücke schlägt zwischen Nietzsches Beschreibung der Kunst in der Perspektive subjektiver Selbsterhöhung im Rausch und seiner eigenen ästhetischen Bestimmung des Kunstwerks, dass nämlich das Kunstwerk in ausgezeichneter Weise die Unverborgenheit des Seins verkörpere? Heidegger verschiebt zuerst die Bedeutung, die Nietzsche dem rauschhaft Produzierenden verleiht, indem Heidegger die Kunst umdefiniert als ein zwar vom Schaffenden Hervorgebrachtes, jedoch nicht durch den Schaffenden Bestimmtes. Diese Verschiebung erreicht Heidegger, indem er an Nietzsches *Geburt der Tragödie* in einer von Nietzsche selbst abweichenden Weise anknüpft. Die Kopplung zweier Zustände: des Dionysischen und des Apollinischen, zu einem dritten, dem ästhetischen Zustand bei Nietzsche interpretiert Heidegger als ein Zusammentreffen von subjektivem Rausch (dionysisch) mit der materiellen Form als dem »Maßstäblichen«

73 Martin Heidegger: Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, Freiburger Vorlesung 1936/37; Gesamtausgabe, Bd. 43, Frankfurt/Main 1985, S. 136.

74 Vgl. Heideggers Hinweis auf die Verbindung zwischen Kants und Nietzsches Ästhetik: »...das, was Nietzsche bezeichnet als das Entzücken, in unserer Welt zu sein, ist jenes, was Kant meint mit der ›Lust der Reflexion.« Ebd., S. 131.

75 »Die Kunst ist so eine Art und Weise, wie der ›Wille zur Macht‹ das Leben beherrscht und es selbst zu einer Art Herrschaft macht; die Kunst ist, so gefaßt, ein Stimulans des Lebens.« – M. Heidegger: Nietzsche: Der europäische Nihilismus, S. 135.

(apollinisch).⁷⁶ Zugleich behauptet er, dass der Streit und Zusammenschluss beider Seiten nicht mehr (wie noch bei Nietzsche) als ein Gegenüberstehen von Subjekt und Objekt gedeutet werden kann, denn die Denkfigur der Subjekt-Objekt-Unterscheidung ist für Heidegger ein prägnantes Merkmal der Fehlentwicklung neuzeitlicher Philosophie. Diese Ablehnung ist für Heidegger sozusagen Prämisse kraft eigener Setzung.⁷⁷

Das Rauschhafte im Künstler und das Maßvolle im Kunstwerk müssen also, wenn sie denn nicht mehr getrennten Seiten zugeordnet sein sollen, zusammenfallen. Der Ort dieses Zusammenfallens von Rausch und Maß ist für Heidegger das Kunstwerk. Dass dabei der dionysische Rausch in die Bestimmung des Kunstwerks mit einfließt, hat zur Folge, dass ein Kunstwerk nicht mehr schlicht als Ding, d.h. als Objekt gedeutet werden kann, denn eine Definition des Kunstwerks als Ding ließe sich mit jener Prozesshaftigkeit nicht verbinden, die im Rausch, die aber auch im Zusammentreffen der Gegensätze liegt, den Nietzsche es in der *Geburt der Tragödie* beschreibt. Und diese Prozesshaftigkeit soll eingehen in die Ontologie des Werks. Aus solch einem Anschluss an die Ästhetik Nietzsches ergibt sich für Heidegger u.a. die Konsequenz, dass drei bisher existierende Definitionen des Kunstwerks als einem Ding abzulehnen seien. Und mit der Aufzählung und der Distanzierung von diesen drei Ding-Begriffen beginnt der Aufsatz *Vom Ursprung des Kunstwerks*, der auf einer zusammenfassenden Überarbeitung dreier Vorträge beruht, die Heidegger 1935/36 hielt.

Warum kann man Kunstwerke nicht auffassen wie Dinge, denen wir begegnen? Die Annahme, Kunstwerke seien Dinge, denen zusätzlich zu ihrem dinglichen Unterbau noch etwas anderes, etwas Höheres anhaftet, geht von einer oft ungeprüften, aber immer falschen Bestimmung der

76 Der »ästhetische Zustand« als tragisch-dionysischer Zustand ist bei Nietzsche definiert im Sinne von Heraklit als harmonische Entgegensetzung des dionysischen (dunklen) und des apollinischen (sokratischen, klaren) Zustands. (Vgl. unten Fußnote 96 zum »Streit« bei Heraklit.) Das sokratisch Klare als Apollinisches wird von Heidegger in eine Kunstwerksbeschreibung überführt. Mit Hilfe des Begriffs des »großen Stils« bei Nietzsche zeigt Heidegger, dass es in der Kunst, und dies heißt für Heidegger: ein Kunstwerk, um »Maßstäbliches« gehen muss. – Vgl. M. Heidegger: Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, § 19: Der große Stil. Die Einheit des Wechselbezuges von Rausch und Schönheit, Schaffen-Empfangen und Form; Gesamtausgabe, Bd. 43, S. 145-172.

77 »Was ist fragwürdiger als diese Subjekt-Objekt-Beziehung, als der Ansatz des Menschen im Sinne eines Subjekts und als die Bestimmung des Nichtsubjektiven als Objekt? Die Geläufigkeit dieser Unterscheidung ist noch kein Beweis für ihre Klarheit und dafür, daß sie wahrhaft gegründet sein soll.« (Ebd., S. 142)

Dingheit des Dinges aus. Heidegger »entlarvt« drei Dingbegriffe des »abendländischen Denkens«, die »selbstverständlich geworden und heute im alltäglichen Gebrauch sind«. ⁷⁸ Es handelt sich erstens um die Vorstellung, ein Ding sei wesentlich Träger von bestimmten Eigenschaften, zweitens um die Bestimmung des Dings als »die Einheit einer Mannigfaltigkeit des in den Sinnen Gegebenen« und drittens um die Denkungsart, »das Ding ist ein geformter Stoff«. ⁷⁹ Während Heidegger die ersten beiden Dingbegriffe ganz entschieden zurückweist, kann er dem dritten – der das »Zusammenstehen« von Stoff und Form beschreibt, etwas abgewinnen, er schränkt seine Geltung aber auf das »Zeug« ein.

Dass das Begriffspaar *Stoff* und *Form* in der Geschichte der Ästhetik und damit für die Bestimmung der Kunst wichtig wurde, hält Heidegger für eine Fehlentwicklung. Denn die Unterscheidung von Stoff und Form gehört laut Heidegger nicht »ursprünglich in den Bereich der Kunst und des Kunstwerks«. ⁸⁰ Jedoch wird in der »Dienlichkeit des Zeugs« als dem, was durch seine Benutzung bestimmt ist, eine bestimmte »Anordnung des Stoffes« ⁸¹ vorgegeben, für deren Beschreibung Heidegger den dritten Dingbegriff gelten lässt. Diese Anwendung des dritten Dingbegriffs auf das Zeug nimmt Heidegger wiederum zum Anlass, in der Suche nach der Bestimmung des Kunstwerks als einem Ding zunächst einmal vom Zeug und nicht vom Kunstwerk auszugehen. Anknüpfend an seine Bestimmung der Zuhandenheit als einer Seinsart des Zeugs in *Sein und Zeit* macht Heidegger geltend, dass für uns der genuine Zugang zur Welt darin besteht, mit dem zu hantieren, was durch Menschen für Menschen hergestellt wurde: mit dem Zeug. ⁸² Anstatt von abstrakten und falschen Dingbegriffen bei einem Bestimmungsversuch des Kunstwerks auszugehen, sollten wir bei der Zeughaftigkeit des Zeugs als dem uns Vertrauten ansetzen, wenn es darum geht, eine Differenz zwischen Ding, Zeug und Kunstwerk zu finden. Heidegger gibt im Rahmen seiner überaus geschickten Strategie vor, dass sein Versuch, irgendein Zeug »ohne eine philosophische Theorie einfach zu beschreiben«, misslungen

78 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 13.

79 Ebd., S. 18f.

80 Ebd., S. 19.

81 Ebd., S. 20.

82 »Die Seinsart von Zeug, in der es sich von ihm selbst her offenbart, nennen wir die *Zuhandenheit*. Nur weil Zeug *dieses* An-sich-sein hat und nicht lediglich noch vorkommt, ist es handlich im weitesten Sinne und verfügbar. Das schärfste *Nur-noch-hinsehen* auf das so und so beschaffene »Aussehen« von Dingen vermag Zuhandenes nicht zu entdecken. Der nur »theoretisch« hinsiehende Blick auf Dinge entbehrt des Verstehens von Zuhandenheit.« Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, § 15, Frankfurt/Main 1999, S. 69.

sei.⁸³ Scheinheilig ist er überrascht, die Zeughaftigkeit des Zeugs erst bestimmen zu können, wenn wir dieses Zeug (in seinem Beispiel: Bauernschuhe) dargestellt im Kunstwerk betrachten.

Der generelle Zugang zum Zeug und zu dessen Zuhandenheit ist zwar nach wie vor durch dessen Gebrauch bestimmt, wie Heidegger es in *Sein und Zeit* beschreibt; jedoch erfahren wir im Gebrauch des Zeugs nicht, was es als Zeug eigentlich ist. Die Darstellung und gleichzeitige Bestimmung eines Zeugs, so wie es ist, kann nur im Kunstwerk geleistet werden. Das, was uns während des (durchaus wissenden) Hantierens mit dem Zeug verschlossen bleibt, nämlich dass ein Zeug in Wahrheit durch seine Verlässlichkeit bestimmt wird, kann erst in seiner Behandlung bzw. Darstellung im Kunstwerk hervortreten. Das Kunstwerk (Heidegger beschreibt ein Bild Vincent van Goghs, auf dem die Schuhe des Malers zu sehen sind) leistet also etwas, das außerkünstlerisch Begegnendes zunächst nach Heidegger nicht leisten kann – das Kunstwerk stellt etwas dar in dessen ganz spezifischer Seinsweise.⁸⁴ Diese Bestim-

83 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 26.

84 Dass Heidegger die Schuhe van Goghs fälschlicherweise als die einer Bäuerin ausgibt, stört nicht die Idee, die er vom Zeugsein als Verlässlichkeit entwickelt. Geht es ihm doch nicht darum, am Kunstwerk Details von dessen Entstehungsgeschichte und erst recht nicht Informationen über die Benutzer der Schuhe zu rekonstruieren, sondern um Grundsätzliches, das auf der Ebene solch persönlicher Bestimmungen nicht einzuholen ist. Ich würde daher die Frage von Meyer Schapiro: »Is Heidegger's mistake simply that he chose a wrong example?« mit »Yes« beantworten. Das Beispiel der deutschen Bäuerin steht für Heideggers generellen »Provinzialismus«, wie Hauke Brunkhorst es ausdrückt, und damit für Heideggers persönlichen Geschmack. Schapiros Einwand gegen Heidegger, dass Van Gogh eine persönliche Entscheidung traf, als er sich entschloss, seine Schuhe abzubilden, und dass diese Entscheidung ernst genommen werden muss, wenn man sich sein Bild anschaut, ist unvereinbar mit Heideggers Darstellung des Künstlers, dem gerade in Heideggers Theorie kein Entscheidungsspielraum zukommt. Vgl. Meyer Schapiro: »The Still Life as a Personal Object«, in: Marianne L. Simmel (Hg.), *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York 1968, S. 203-209, hier S. 206: »Heidegger would still have missed an important aspect of the painting: the artist's presence in the work.« – Vgl. Hauke Brunkhorst: *Hannah Arendt*, München 1999, S. 17: »Auffällig ist ferner der den sehr verschiedenen Schülern gemeinsame Zug, aus dem vom Meister kunstvoll stilisierten Provinzialismus auszubrechen und die Heideggersche Provinz, wie Habermas es einmal von Gadamer gesagt hat, zu »urbanisieren.«
Zur Debatte um die Schuhe der Bäuerin und des Künstlers ist Derridas Kritik an Schapiro bekannt geworden: »Schapiro täuscht sich also über die erste Funktion der bildlichen Verweisung. [...] Denn der ganze Prozeß Schapiros beruft sich dagegen auf wirkliche Schuhe: Vom Bild wird vermutet, daß es sie nachahmt, repräsentiert, reproduziert.« Ich denke, dass Schapiro noch etwas anderes meint, als Derrida hier vermutet. Es geht ihm

mung der Seinsweise des Dargestellten liegt, systematisch gesprochen, über dem alltäglich Begegnenden. So ist ein Kunstwerk nicht ein Ding, dem eine oder mehrere höhere Eigenschaften zukommen, sondern seine Dingheit tritt so weit in den Hintergrund, dass das *ganze Werk* als etwas Höheres, nämlich als ein Entbergen und somit als ein Wahrheitsgeschehen gekennzeichnet werden kann.

Die Bestimmung der dargestellten Schuhe als ein Zeug, in welchem *Welt* und *Erde* »so da« sind, basiert nicht, wie es vielleicht im ersten Moment scheint, in erster Linie auf der bäuerlichen Romantik, die in Heideggers Beschreibungen einfließt. Vielmehr verbindet Heidegger in seiner Beschreibung der Bäuerin und ihrer Schuhe zwei Ebenen, die systematisch voneinander streng getrennt werden müssen: Auf der einen Seite beschreibt er Welt und Erde als zugehörig zur bäuerlichen Erfahrung; auf der anderen Seite sind Welt und Erde philosophische Kategorien.⁸⁵ Wenn Heideggers Begrifflichkeit, die er am Beispiel der Schuhe einführt, auf einer systematischen Ebene gelten soll, geht es in *jeder* künstlerischen Darstellung um die Anwesenheit von Welt und Erde, nicht nur in einer bäuerlich anmutenden. Auch hier betont Heidegger in Abgrenzung zu Nietzsche noch einmal: »Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist. Es wäre die schlimmste Selbsttäuschung, wollten wir meinen, unser Beschreiben habe als ein subjektives Tun alles so ausgemacht und dann hineingelegt.«⁸⁶

Wie erläutert Heidegger nun das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit im Werk und welche Rolle gesteht er der dinglichen Seite des Kunstwerks dabei zu? Einerseits bestreitet Heidegger (wie dargelegt), dass ein sinnvoller Begriff des Kunstwerks allein aus seiner Dinghaftigkeit hergeleitet werden könne, andererseits muss er aber anerkennen, dass »[d]as Dinghafte am Werk [...] nicht weggeleugnet werden« kann; »aber dieses Dinghafte muß, wenn es schon zum Werksein des Werks gehört, aus dem Werkhaften gedacht sein« – es muss also in die Bestimmung des Kunstwerks als etwas Prozesshaften mit einbezogen werden.⁸⁷ Mit dem Begriff der Erde, die im Kunstwerk erscheint und sich gleichzeitig in diesem verbirgt, bringt Heidegger diese Ambivalenz gegenüber dem Dinghaften des Werkes zum Ausdruck. Die Erde steht einerseits für die Präsenz des Materiellen, das erst durch seine Verarbei-

um die Verarbeitung eigener Erfahrung des Künstlers im Werk, die nicht unbedingt mit Abbilden zu tun haben muss. Vgl. Jacques Derrida: »Restitutionen. Von der Wahrheit nach Maß«, in: Ders.: Die Wahrheit in der Malerei, Wien 1992, S. 301-442, hier S. 364.

85 Vgl. die Erläuterung von »Welt« und »Erde« im weiteren Verlauf des Kapitels.

86 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 29f.

87 Ebd., S. 34.

tung in einem Kunstwerk in seiner spezifischen Charakteristik erscheinen kann; andererseits kommt durch das Materielle Geschichtliches zum Vorschein, nämlich »jenes, worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet.«⁸⁸ Die Materialität des Kunstwerks, für die der Erde-Begriff steht, hat so auch eine Komponente, die Sinnbezüge ermöglicht. Im Erde-Begriff ist der Hinweis Heideggers enthalten, dass wir Geschichte nur »verstehen« können, wenn wir akzeptieren, dass sich das, worauf sich Geschichte gründet, generell verbirgt.⁸⁹ Es kann nicht durch exaktes Forschen und Messen zu Tage gebracht werden, so wie man auch einen Fels, den man zerschlägt, wiegt und ausmisst, nicht besser »verstehet«.

88 Ebd., S. 38.

89 Die Erkenntnis, dass das, worauf menschliche Geschichte sich gründet, nicht beherrschbar ist, sich vielmehr immer entzieht, berücksichtigt Heidegger 1933 nicht, als er die Rede zum Antritt seines Rektorats in Freiburg hält, zwei Jahre vor den Vorträgen, aus denen der Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* entstand. Heidegger beendet seine Rede mit folgenden zuerst apokalyptischen, dann kämpferischen Ausführungen: »Aber niemand wird uns auch fragen, ob wir wollen oder nicht wollen, wenn die geistige Kraft des Abendlandes versagt und dieses in seinen Fugen kracht, wenn die abgelebte Scheinkultur in sich zusammenstürzt und alle Kräfte in die Verwirrung reißt und im Wahnsinn ersticken läßt. Ob solches geschieht oder nicht geschieht, das hängt allein daran, ob wir als geschichtlich-geistiges Volk uns selbst noch und wieder wollen – oder ob wir uns nicht mehr wollen. Jeder einzelne entscheidet darüber *mit*, auch dann und gerade dann, wenn er vor dieser Entscheidung ausweicht. Aber wir wollen, daß unser Volk seinen geschichtlichen Auftrag erfüllt.« Abgesehen davon, dass man unter dem »geschichtlichen Auftrag des deutschen Volkes« die schlimmsten nationalsozialistischen Verbrechen denken muss, ist an den Ausführungen interessant, dass Heidegger seinen eigenen theoretischen Prämissen der Nicht-Erforschbarkeit und Nicht-Beherrschbarkeit der Geschichte durch die Aufforderung an das Volk, aus eigenem Willen seinen geschichtlichen Auftrag zu erfüllen, widerspricht. Vgl. Martin Heidegger: Die Selbstbehauptung der deutschen Universität, Das Rektorat 1933/34, Frankfurt/Main 1990, S. 19.

Eine andere Darstellung dieses von mir als Selbstwiderspruch gedeuteten Geschichtsverständnisses Heideggers findet sich bei Romano Pocaï. Pocaï deutet die Angleichung des Kampf-Gedankens an den Begriff der Ohnmacht (die Heidegger in *Vom Wesen der Wahrheit* als modifizierte Verborgenheit des Seienden darstellt) als konsequente Ableitung aus Heideggers Wahrheitsbegriff, den er in *Vom Wesen der Wahrheit* entwickelt. »Entsprechend der Radikalisierung der Ohnmacht gegenüber dem Seienden erfolgt diejenige des dagegen gerichteten *Kampfes*, des ermächtigenden heroistischen Dezisionismus.« Romano Pocaï: »Heideggers NS-Engagement im Lichte seiner philosophischen Genese«, in: Ders.: Heideggers Theorie der Befindlichkeit. Sein Denken zwischen 1927 und 1933, München 1996, S. 291. Vgl. Martin Heidegger: Vom Wesen der Wahrheit [Freiburger Vorlesung Wintersemester 1931/32]; Gesamtausgabe, Bd. 34, Frankfurt/Main 1988.

Solche und ähnliche Erfahrungen teilen vermutlich alle, die schon einmal versucht haben, sich Geschehnissen der näheren und fernerer Geschichte anhand eines »Materials« zu nähern – die Erfahrung des Sich-Entziehens des zu untersuchenden historischen Gegenstandes, dessen Präsenz unwiderruflich vergangen ist.

Für Heidegger muss es trotzdem einen Moment geben, in dem sich etwas so zusammenfügt, dass man eine Ahnung oder sogar eine (wenn vielleicht auch vorübergehende) Einsicht von dem bekommt, worauf »der Mensch sein Wohnen in der Welt gründet«. Diese Einsicht ist keine allein denkerisch gewonnene, sondern sie basiert auf dem wahrnehmenden Erfassen dessen, was uns als Kunstwerk hier und heute physisch gegenübersteht. Die Erde eröffnet (im Falle gelingender Rezeption) im Werk eine Welt. Und andersherum: »Indem das Werk eine Welt aufstellt, stellt es die Erde her.«⁹⁰ Wie ist diese wechselseitige Figur der Welteröffnung und der Erde-Herstellung im Kunstwerk zu verstehen? Heidegger betont, dass er mit dem Begriff Welt »nicht die bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren oder un abzählbaren, bekannten oder unbekanntem Dinge« meint.⁹¹ Welt ist vielmehr »immer das Ungegenständliche, dem wir unterstehen«⁹², es ist unser je eigener individueller und auch kollektiver Verstehenshorizont, in den wir durch unsere Geburt und Geschichte gesetzt sind. »Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge.«⁹³ Der Begriff Welt steht somit für das Vermögen zu verstehen, das Menschen von Pflanzen und Tieren unterscheidet. Er steht zugleich für die Geschichtlichkeit des Daseins derart, dass diese immer an ein konkretes individuelles oder kollektives Verständnis geknüpft ist. Wenn Heidegger sagt, dass das Kunstwerk das »Offene der Welt offenhält« meint er damit, dass Kunstwerke all dies, was zum Begriff der Welt gehört, evozieren. In dem Moment, in dem sich die Erde im Kunstwerk als spezifische Materialität auf eine unalltägliche Weise darbietet, verschiebt sich unsere Wahrnehmung – und zwar nicht nur die Wahrnehmung des spezifischen Materials, sondern unsere Weltvorstellung verschiebt sich so, dass etwas, das uns wesentlich betrifft, uns auf einmal in einem anderen Zusammenhang als sonst erscheint. Eine neue Welt ist eröffnet. In diesem bis dahin für uns neuen Horizont spielt nun das Material, das im Kunstwerk verarbeitet (aber nicht verbraucht) wurde, eine andere Rolle, als es sie in unserem früheren Weltbild ein-

90 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 43.

91 Ebd., S. 40.

92 Ebd., S. 41.

93 Ebd.

nahm.⁹⁴ Der Stein, nicht gemessen und gewogen, sondern in seinem Lasten erfahren und gleichzeitig verstanden, bekommt seinen Platz in der Welt, die uns vom Kunstwerk eröffnet wurde. Zugleich kann das, worauf Geschichte sich gründet (die Erde), von uns nur in unserer je eigenen Welt erfasst werden. Und so schließt Heidegger: »Indem das Kunstwerk uns unsere Welt verstehen läßt, stellt es diese zugleich in die geschichtlichen Bezüge unseres Daseins.«⁹⁵ Nur über das Aufstellen einer neuen Welt ist die Erde als spezifische Materialität überhaupt für uns wahrnehmbar; die vom Werk eröffnete Welt ist somit die Voraussetzung für die Herstellung der Erde.

In dem Versuch, das Verhältnis zwischen Welt und Erde im Werk zu klären, sind wir bei einer Zirkelstruktur angekommen – beide erklären einander wechselseitig. Diese Zirkelstruktur ist von Heidegger gewollt. Er konstruiert das wechselseitige Verhältnis von Welt und Erde in einer Streitfigur, die ihrer Struktur nach an den nietzscheschen Streit zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen erinnert, und setzt damit Welt und Erde einander wechselseitig entgegen. Heidegger geht also noch hinaus über die Struktur des Sich-gegenseitig-Bedingens als eines harmonischen Aufeinander-Verweisens und »überformt« den Zirkel durch die Dynamik und Spannung eines Streitiges. Der »Streit zwischen Welt und Erde« als ein unabschließbarer Streit steht genau für die Prozesshaftigkeit, die Heidegger gegenüber den traditionellen Dingbegriffen und im Rückgriff auf Nietzsches Streitfigur eingeklagt hatte. Heidegger knüpft hier an ein aus der Antike bekanntes Streitmodell an: die »gegenstrebige Fügung«. Beide Streitparteien gelangen jeweils erst durch den Streit und im Streit zu ihrer spezifischen Geltung.⁹⁶ Die gegenstreb-

94 »Zwar gebraucht der Bildhauer den Stein so, wie nach seiner Art auch der Maurer mit ihm umgeht. Aber er verbraucht den Stein nicht. Das gilt in gewisser Weise nur dort, wo das Werk mißlingt. Zwar gebraucht auch der Maler den Farbstoff, jedoch so, daß die Farbe nicht verbraucht wird, sondern erst zum Leuchten kommt. Zwar gebraucht auch der Dichter das Wort, aber nicht so wie die gewöhnlich Redenden und Schreibenden die Worte verbrauchen müssen, sondern so, daß das Wort erst wahrhaft ein Wort wird und bleibt.« (Ebd., S. 44)

95 Ebd., S. 43.

96 Walther Kranz (Hg.): *Fragmente der Vorsokratiker* [1903], Zürich 1951, Bd. 1, S. 152. Heraklit: »Das widereinander Strebende zusammengehend; aus dem auseinander Gehenden die schönste Fügung. – Unsichtbare Fügung stärker als sichtbare. – Sie verstehen nicht, wie es zwieträftig mit sich selbst im SINN übereinstimmt: gegenstrebige Fügung wie von Bogen und Leier.« Vgl. Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, EN VIII 1155 b 4: »Heraklit sagt, Widerstrebendes taue zusammen, aus dem Verschiedenen entspringe die schönste Harmonie, und alles entstehe auf dem Weg des Streitiges.«

gen Bewegungen sind erstens solche, die ein Verdecken bzw. Verbergen des Streitpartners bewirken: »Die Erde [...] neigt dahin, als die Bergende jeweils die Welt in sich einzubeziehen und einzubehalten«⁹⁷; und »[d]ie Welt trachtet in ihrem Aufruhen auf der Erde, diese zu überhöhen. Sie duldet als das Sichöffnende kein Verschlossenes.«⁹⁸ Zweitens heben Erde und Welt erst »das eine je das andere, in die Selbstbehauptung ihres Wesen«.⁹⁹

Es ist nun für uns wichtig zu fragen: Ist sich die Bestimmung des Kunstwerks als Streit zwischen Welt und Erde eine mögliche Phänomenologie der Kunst oder muss sie in erster Linie als Kommentar zu Heideggers Ontologie gelesen werden? Diese Frage wird an Heideggers Ästhetik immer wieder herangetragen. Während z.B. Otto Pöggeler und Rüdiger Bubner bestreiten, dass es sich bei Heideggers Kunstverkaufsatz und auch in seinen späteren Schriften über Kunst um eine Phänomenologie der Kunst handele,¹⁰⁰ vertreten andere, wie z.B. Friedrich Wilhelm von Hermann, die »phänomenologische« Lesart, der zufolge man Heideggers Ästhetik sehr wohl als eine phänomenologische Theorie der Kunst lesen könne, ja müsse.¹⁰¹ Das Motiv unserer Auseinanderse-

Ein anderes Denkmodell, welches für den Welt-Erde-Streit Pate gestanden haben könnte, ist das der »Bewegung in der Ruhe«. W. Kranz (Hg.): *Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. 1, S. 315f. Empedokles: »Und dieser durchgehende Tauschhandel hört niemals auf: bald sich durch Liebe alles vereinigt zu Einem, bald auch werden wieder die einzelnen Stoffe auseinandergetragen im Hasse des Streites. [...] Insofern nun so Eines aus Mehrerem versteht zu entstehen und wiederum aus dem zergangenen Einen Mehreres hervorgeht, insofern werden sie und das Leben bleibt ihnen nicht fest; sofern aber ihr durchgehender Tauschwechsel niemals aufhört, insofern sind sie stets unerschütterte Wesen während des Kreislaufes.«

97 M. Heidegger: *Ursprung des Kunstwerks*, S. 46.

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Pöggeler beruft sich u.a. auf Heideggers Zusatz zu *Der Ursprung des Kunstwerks*, den Heidegger 1950 in dem Sammelband *Holzwege* veröffentlichte: »Die ganze Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerks* bewegt sich wissentlich und doch unausgesprochen auf dem Weg der Frage nach dem Wesen des Seins. Die Besinnung darauf, was die *Kunst* sei, ist ganz und entschieden nur aus der Frage nach dem *Sein* bestimmt...« Otto Pöggeler: »Heidegger und die Kunst«, in: Christoph Jamme/Karsten Harries (Hg.), *Martin Heidegger. Kunst, Politik, Technik*, München 1992, S. 59-84. Vgl. auch Rüdiger Bubner: »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 5 (1973), S. 38-73.

101 Eine Zusammenfassung der sogenannten »Pöggeler-v.Hermann-Kontroverse« zu dieser Frage findet man in Günter Seubolds Auseinandersetzung mit Heideggers Aufzeichnungen zur Kunst nach 1945. Günter Se-

tzung mit Heideggers ästhetischen Schriften war ja gerade, etwas über seine Bestimmung des Kunstwerks zu erfahren. Deswegen werden wir den Versuch unternehmen, den Kunstwerkaufsatz als eine Theorie zur Kunst und nicht allgemein als Beitrag zur Ontologie zu lesen. Im Folgenden wird sich zeigen, ob diese Lesart sich halten kann. Untersucht wird also, ob Heideggers Beschreibung des Kunstwerks eine der künstlerischen Praxis angemessene Theorie bzw. für eine solche zu verwenden ist.

Um dieser Frage nachzugehen, sollten wir zunächst schauen, wie Heidegger die Aspekte Produktion und Rezeption thematisiert. Heidegger geht davon aus, dass zum Werk sowohl dessen Geschaffensein als auch seine Rezeption (die Heidegger »Bewahrung« nennt) gehört. Heideggers Satz »Der Ursprung des Kunstwerks und des Künstlers ist die Kunst« verweist zunächst auf die Tatsache, dass die Kunst als ein vorgefundenes Feld jeder Kunstproduktion und auch -rezeption vorausliegt.¹⁰² Damit ist jedenfalls nicht gemeint, dass künstlerische Entscheidungen von der Kunstgeschichte oder gar von den Imperativen eines Kunstbetriebs abhängig wären. Dem Kunstbetrieb steht Heidegger vielmehr kritisch gegenüber. Er möchte diesem nicht nur keinen Einfluss auf die Herstellung und Erfahrung wirklich großer Kunst zubilligen, sondern er bescheinigt ihm sogar, dass Werke in seinem Rahmen nicht mehr als Kunstwerke erfahrbar sind. Sie fallen laut Heidegger in den Status von *Dingen* zurück, die aufgeführt, gezeigt und gekauft werden. Wir können also ausschließen, dass Heidegger aus einer bloß empirisch verstandenen Vorgängigkeit der Kunst wesentliche systematische Kriterien zur Bestimmung des Schaffens und Bewahrens von Kunstwerken ableiten will. Er möchte beide – Schaffen und Bewahren – stattdessen im Bezug auf das einzelne Kunstwerk (und das einzelne Kunstwerk im Bezug auf sein Geschaffensein und Bewahrtwerden als Geschichtliches) bestimmen. Soll das Geschaffensein und also das Schaffen »als ein Hervorbringen« bestimmt werden, so ist es nötig, künstlerisches Schaffen von anderen Formen des Hervorbringens abzugrenzen.¹⁰³ Heidegger kommt es zunächst auf die Trennung zwischen Kunst und Handwerk an. Diese Differenz ist aber für ihn nur denkbar, wenn die Bestimmung des Kunstwerks als Wahrheitsereignis vorausgesetzt wird. Das künstlerische Schaffen wird also nicht durch die Vorgängigkeit eines Kontextes geleitet, sondern vielmehr durch das Wahrheitsgeschehen des Kunstwerks

bold: Kunst als Enteignis. Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst, Bonn 1996, S. 41-47.

102 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 56.

103 »Das Schaffen denken wir als ein Hervorbringen. Aber ein Hervorbringen ist auch die Anfertigung von Zeug.« (Ebd., S. 57)

selbst. »Obwohl das Werk erst im Vollzug des Schaffens wirklich wird und so in seiner Wirklichkeit von diesem abhängt, wird das Wesen des Schaffens vom Wesen des Werks bestimmt.«¹⁰⁴ Analog redet Heidegger darüber, dass die Bewahrenden der Wahrheit des Werks *entsprechen*. Wir haben also eine geringe Ausbeute bezüglich einer näheren Bestimmung von Produktion und Rezeption zu beklagen, wenn wir Schaffen und Bewahren aus dem Wahrheitsgeschehen des Kunstwerks heraus verstehen, wie Heidegger es vorschlägt. Trotzdem sollte man sich gegenwärtigen, wie es zu diesem Ergebnis kommt, wie also Heidegger das Wahrheitsgeschehen im Kunstwerk verstanden wissen will.

»Im Werk ist die Wahrheit am Werk, also nicht nur ein Wahres.«¹⁰⁵ Mit diesem Satz macht Heidegger klar, dass es ihm nicht um eine je konkrete Wahrheit eines einzelnen Kunstwerks geht, sondern dass das Wahrheitsgeschehen im Kunstwerk kein geringeres als das *eine* Wahrheitsgeschehen ist, um welches sich die Philosophie in der Bestimmung des Terminus Wahrheit bemühen muss. Heidegger bezieht sich auf einen Wahrheitsbegriff, den er philosophisch auch in anderen Schriften erläutert. Wahrheit ist für ihn nicht die Wahrheit von wahren Aussagen – dieser Wahrheitsbegriff, auch etwa im aristotelischen Sinne der »Übereinstimmung« einer Aussage mit einer Sache, greift für ihn zu kurz.¹⁰⁶ Er führt vielmehr die Aussagewahrheit von Sätzen zurück auf die Unverborgenheit des Seins, die eine Aussagewahrheit erst ermögliche.¹⁰⁷ »Der Satz ist wahr, indem er sich nach dem Unverborgenen, d.h. nach dem Wesen, richtet.«¹⁰⁸ Diese Unverborgenheit kann nur zusammen mit dem Verbergen gedacht werden. Das Wesen der Wahrheit besteht daher nach Heidegger in einem Streit zwischen Lichtung und Verbergung. Der Be-

104 Ebd., S. 59.

105 Ebd., S. 54.

106 »Eine Aussage ist wahr, wenn das, was sie meint und sagt, übereinstimmt mit der Sache, worüber sie aussagt. Auch hier sagen wir: es stimmt. Jetzt aber stimmt nicht die Sache, sondern der Satz.« Martin Heidegger: Vom Wesen der Wahrheit [Vortrag von 1930, zuerst erschienen 1943], Frankfurt/Main 1954, S. 7.

107 Vgl. Brigitte Hilmer: »Die philosophische Auffassung, daß unter Wahrheit die Wahrheit von Aussagen (von Sätzen, Überzeugungen oder Propositionen) zu verstehen sei, wird von Heidegger zurückgeführt auf die in der Erschlossenheit von Welt (später: der Lichtung des Seins) liegende Unverborgenheit (Aletheia), die die Aussagewahrheit erst möglich mache und deshalb als eigentliche Wahrheit aufzufassen sei.« Brigitte Hilmer: »Die Verbindlichkeit des Strittigen. Wahrheitsmöglichkeiten der Philosophie im Denken Heideggers«, in: Emil Angehrn/Bernard Baertschi (Hg.), Interpretation und Wahrheit / Interpretation et vérité, *Studia philosophica* Vol. 57, Bern, Stuttgart, Wien 1998, S. 189-207.

108 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 49.

griff der Lichtung steht für das Offene, für den momenthaften, fragmentarischen Zugang zum Sein, wie es als Ganzes ist: »Inmitten des Seienden im Ganzen west eine offene Stelle. Eine Lichtung ist. [...] Nur diese Lichtung schenkt und verbürgt uns Menschen einen Durchgang zum Seienden...« »Dank dieser Lichtung ist das Seiende in gewissen und wechselnden Maßen unverborgen.«¹⁰⁹ Aber »[d]ie Lichtung, die in das Seiende hereinsteht, ist in sich zugleich Verbergung.«¹¹⁰ Heidegger nennt zwei Arten, wie sich Wesentliches verbirgt: Das Verstellen und das Versagen. Das Verstellen ist ähnlich wie die Kategorien »Man« und »Gerede« aus *Sein und Zeit* durch den Modus der Uneigentlichkeit gekennzeichnet, in dem Sinne, dass Wesentliches durch eine Art vordergründige Erschlossenheit verstellt wird: »Seiendes schiebt sich vor Seiendes, das eine verschleiert das andere, jenes verdunkelt dieses, wenigens verbaut vieles, vereinzelt verleugnet alles.«¹¹¹ Seiendes versagt sich aber auch unabhängig von diesen Verstellungen, d.h. es bleibt schlicht verborgen und unzugänglich. »Seiendes versagt sich uns bis auf jenes Eine und dem Anschein nach Geringste, das wir am ehesten treffen, wenn wir vom Seienden nur noch sagen können, daß es sei.«¹¹² Die Erfahrung und Feststellung, dass Seiendes als solches existiert, ist somit laut Heidegger auch ganz generell, unabhängig vom Phänomen des Verstellens, die Erfahrung seines Sich-Versagens. Das Seiende offenbart sich nicht allein in der Tatsache seiner Begegnung und Anschauung. »Zum Wesen der Wahrheit als der Unverborgenheit gehört dieses Verweigern in der Weise des zwiefachen Verbergens.«¹¹³ Eröffnen und Verbergen werden nun von Heidegger in einer formal ähnlichen Streitfigur gegeneinandergesetzt wie der Streit zwischen Welt und Erde im Kunstwerk. »Das Wesen der Wahrheit ist in sich selbst der Urstreit, in dem jene offene Mitte erstritten wird, in die das Seiende hereinsteht und aus der es sich in sich selbst zurückstellt.«¹¹⁴ Damit hat Heidegger die formale Grundlage dafür geschaffen, beide Streite in einer Figur ihrer gegenseitigen Überlagerung zusammenzuführen.

Dies geschieht, indem Heidegger den Welt-Erde-Streit als eine spezifische Gestalt des Urstreits von Lichtung und Verbergung bestimmt.¹¹⁵ Aus dieser Klassifizierung des Kunstwerks als einer Gestalt des Wahrheitsgeschehens ergeben sich Konsequenzen für die Bestimmung des

109 Ebd., S. 51.

110 Ebd.

111 Ebd., S. 52. Vgl. M. Heidegger: *Sein und Zeit*, § 27: Das alltägliche Selbstsein und das Man, § 35: Das Gerede.

112 M. Heidegger: *Ursprung des Kunstwerks*, S. 51f.

113 Ebd., S. 53.

114 Ebd.

115 Vgl. ebd., S. 64.

Verhältnisses der Kunst zu anderen Gestalten, in denen Wahrheit auftreten kann. Auf diese werden wir gleich zurückkommen.

Zunächst wollen wir aber fragen, was sich für die Kunst selbst aus ihrer Einordnung als eine Gestalt des Wahrheitsgeschehens ergibt. Die Antwort: Jedes (große) Kunstwerk ist ein Wahrheitsereignis, weil der Vollzug des Streits zwischen Welt und Erde ein Prozess des Sich-ins-Werk-Setzens der Wahrheit ist. »Aufstellend eine Welt und herstellend die Erde ist das Werk die Bestreitung jenes Streitiges, in dem die Unverborgenheit des Seienden im Ganzen, die Wahrheit, erstritten wird.«¹¹⁶ Kunstwerke sind somit von Heidegger als wahrheitsstiftende Prozesse gedeutet, denen gegenüber die Wahrheit von Aussagen abkünftig ist. Durch die Vermittlung des Kunstwerks zu wissen, »worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet«¹¹⁷, kann also nicht allein bedeuten, wahre Aussagen über dieses menschliche Wohnen zu treffen. Denn Aussagen sind abgeleitet gegenüber dem Kunstwerk, welches als Wahrheitsstiftung menschliches Wohnen anders evident macht, als es die bloße Richtigkeit sprachlichen Erläuterns vermag. Heideggers großer (und vielleicht zu großer) Anspruch an die Kunst und ihre Werke wird an dieser Stelle deutlich: Es geht ihm nicht darum, dass im Medium der Kunst von Menschen Geschichte gestaltet und ausgelegt wird, sondern es geht ihm um die aktuelle Einordnung bzw. Unterordnung des Einzelnen und des Kollektivs in (und unter) eine überzeitliche geschichtliche Wahrheit, die sich unabhängig von ihnen im Kunstwerk selbst manifestiert. »Die Kunst ist Geschichte in dem wesentlichen Sinn, daß sie Geschichte gründet.«¹¹⁸ Sie ist nicht allein eine Interpretation der Geschichte, sondern sie selbst ist geschichtliches Geschehen, das sich zu Vergangenen und Zukünftigen ins Verhältnis setzt. Diese Gründung von Geschichte versteht Heidegger im Kunstwerkaufsatz als die »Geschichte eines Volkes«; der späte Heidegger bindet sie an einen allgemeineren, unkonkreteren Geschichtsbegriff.¹¹⁹ Auch wenn in diesem späten, generelleren

116 Ebd., S. 54.

117 Ebd., S. 38.

118 Ebd., S. 80.

119 Wie Heidegger diese Veränderung seines Geschichtsbegriffs und die Verschiebung der Bestimmung der geschichtlichen Dimension der Kunst an Hegels These vom Ende der Kunst entwickelt, zeigt Günter Seibold: »[A]ls Aufgabe wird der Kunst und Dichtung jetzt nicht mehr zuge-dacht, eine neue epochale Gestaltung zu eröffnen, Geschichte ›erst und wieder‹ anfangen zu lassen – als Aufgabe wird ihr nun zuge-dacht, ›vor-bereitend‹ zu sein für die Einkehr in den Aufenthalt im Ereignis bzw. Orte zu stiften für das Wohnen der Menschen und das Verweilen der Dinge.« Günter Seibold: Kunst als Enteignis, S. 59f. Vgl. dazu auch Brigitte Hilmer: »Wie ist moderne Kunst möglich? Die Auseinandersetzung Heideggers und Adornos mit Hegels These vom Ende der Kunst«,

Geschichtsbegriff das Volk nicht explizit genannt wird, ist doch für Geschichte das Prinzip konstitutiv, an dem hier, d.h. im vorliegenden Text, explizit Kritik geübt werden soll: Seyn (der späte Heidegger unterscheidet dieses vom ›Sein‹ in *Sein und Zeit* durch die Schreibweise) ist unbedingt als unabhängig vom Seienden (von den Menschen) zu verstehen. Der Kommentar des späten Heidegger zur eigenen Denkfigur des »Entwurfs«, der in *Sein und Zeit* durchaus als subjektive Aktivität gelesen werden kann, ist ausdrücklich eine Zurücknahme der Möglichkeit eines jeden subjektiven Verhaltens. »Jeder ›Entwurf‹ von Sinn ist schon eingeworfen; es ist daher unmöglich für den Menschen als Subjekt, den Sinn des Seins zu schaffen oder zu bestimmen.«¹²⁰ So impliziert der allgemein gehaltene Geschichtsbegriff Heideggers mindestens in dem Maße wie sein früherer völkischer Geschichtsbegriff eine Entmündigung der individuellen Subjekte, suggeriert die Bedeutungslosigkeit ihres subjektiven Verhaltens. Die Subjekte der Kunst sind die Künstler und die Rezipienten. Die Auffassung, dass Künstler und auch Rezipienten *allein* als Medien aufzufassen seien, durch die sich geschichtliche Wahrheit als Schicksal ereigne, ist aus der Perspektive unserer Frage nach dem Anteil und dem Gewicht subjektiven ästhetischen Verhaltens (als eines Verhaltens gegenüber dem Kunstwerk) zumindest irreführend.

In ihrer Lesart des Geschichtsbegriffs des späten Heidegger versucht Brigitte Hilmer Geschichtlichkeit für das Verständnis der Kunst fruchtbar zu machen, indem sie Geschichte nicht als Geschichte eines Volkes interpretiert. Dieser Versuch erscheint mir einerseits richtig, andererseits problematisch. Für angemessen halte ich Hilmers Lesart, soweit sie Heideggers Differenz zwischen Kunstwerk, Zeug und Ding betrifft. Denn an den Weltbegriff der Kunst ist immer die Gründung von Geschichtlichkeit im Sinne des Erschaffens einer Erzählung von der Welt gebunden. (Und jede Geschichte konstruiert eine Vergangenheit, eine Gegenwart und eine Zukunft. Diese Art des Schaffens eines bloßen Zusammenhangs ist allerdings nicht das, was Heidegger unter Geschichte versteht.) Dinge der Natur können solche Geschichtsgründungen nicht vornehmen, wie Hilmer richtig feststellt. Jedoch teile ich nicht ihre Auffassung, dass die durch Kunst gegründete Geschichtlichkeit in jedem Fall eine »eigentliche Geschichtlichkeit« sein muss, die historische Wahrheit als übersubjektives Geschehen stiftet. »Mit [der] Wahrnehmung [der Kunst – J.S.] gehen wir aus der uneigentlichen Geschichtlichkeit, die

in: Hartmut Schröter (Hg.), *Technik und Kunst*. Heidegger: Adorno, Münster 1988, S. 86-96.

- 120 Richard Polt: »Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)«. Ein Sprung in die Wesung des Seyns«, in: Dieter Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch*, Stuttgart, Weimar 2003, S. 184-194, hier S. 188.

sich an innerzeitlich Vorhandenem orientiert, über in eigentliche Geschichtlichkeit des Daseins, das nicht bloß in der Zeit vorhanden ist, sondern zeitigend existiert, d.h. in seinem Selbstvollzug Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erschließt, wie dies ein vorhandenes Ding niemals kann.«¹²¹ Die durch ein konkretes Kunstwerk gegründete Geschichtlichkeit muss keine »eigentliche«, im Grunde überhistorische sein, sondern kann als an konkrete historische Kontexte gebunden beschrieben werden. Solch historischen Kontext würde ich nicht als über-subjektives Geschehen im Sinne von Heideggers Begriffen Wahrheit und Geschichte auffassen; er ist vielmehr gerade die Sphäre, in der konkrete Subjekte wirksam handeln und sich verhalten. Die Differenzierung dagegen, die Heidegger im Kunstwerkaufsatz vornimmt zwischen (Natur-)Ding, Kunstwerk und Zeug, wird durch Hilmer noch einmal plausibel, somit auch die Konstitutivität des Schaffens, ohne die ein Kunstwerk sich nicht von einem bloßen Ding unterscheiden könnte, sowie die Differenz des Kunstwerks zum Zeug, welches in seinem alltäglichen Gebrauch so wie das »vorhandene« Ding Geschichte nicht zu gründen vermag.

Dem bis hierher Zusammengefassten gibt Heidegger dann zwei Wendungen, die beide unsere bisherige Lesart des Kunstwerkaufsatzes als Phänomenologie der Kunst in Frage stellen: Erstens bestimmt er alle Kunst als Dichtung und zweitens stellt er die künstlerische Wahrheit als eine mögliche Form, wie Wahrheit geschieht, neben andere Wahrheitsformen.

In Heideggers Verhältnisbestimmung der beiden Streite – des Streits zwischen Lichtung und Verbergung als Wahrheitsgeschehen und des Welt-Erde-Streits als einer seiner spezifischen Gestalten – wird die Wahrheit sprachlicher Aussagen als abkünftig bestimmt gegenüber der sich im Materiellen manifestierenden geschichtlichen Wahrheit des Kunstwerks. Wahrheit als Aussagenwahrheit ist demnach abgeleitet aus einem nicht-allein-sprachlichen Wahrheitsgeschehen, das erfahrbar ist als eine sinnlich wahrgenommene Bedeutung, die das materiell erlebte Kunstwerk für seine jeweiligen Rezipienten hat: Die Rezeption ist eine Erweiterung bzw. Verschiebung bisher bekannter »Bahnen und Bezüge« durch das Werk. Genau diese Pointe der Abkünftigkeit des Sprachlichen wird jedoch am Ende des Kunstwerkaufsatzes von Heidegger modifiziert in die Bestimmung aller Kunst als Dichtung. Es liegt nahe, dass es

121 B. Hilmer: »Wie ist moderne Kunst möglich«, S. 89f. Vgl. M. Heidegger: Sein und Zeit, § 73, S. 381. Vgl. ders.: Ursprung des Kunstwerks, S. 73: »Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen.«

zwischen der Sprache als Medium wahrheitsfähiger Aussagen und einer Sprache als Dichtung wesentliche Unterschiede geben muss.

Was also versteht Heidegger unter der Dichtung, die nicht als abkünftig gegenüber dem Kunstwerk existiert (wie etwa Aussagen *über* das Kunstwerk), sondern die als Kunst selbst das »Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden« ist?¹²² Heidegger stellt zuerst klar, dass er unter Dichtung nicht etwas versteht, das sich im Unterschied zur wahrheitsfähigen Aussage durch Phantasie und stärkere Einbildungskraft auszeichnet: »Dichtung aber ist kein schweifendes Ersinnen des Beliebigen und kein Verschweben des bloßen Vorstellens und Einbildens in das Unwirkliche.«¹²³ Es »wird fraglich, ob das Wesen der Dichtung [...] von der Imagination und Einbildungskraft her hinreichend gedacht werden kann.«¹²⁴ Überdies distanziert sich Heidegger von der Idee, »Dichtung« wäre ein Begriff für die Beschreibung der Sprache als »Urpoesie«: »Die Sprache ist nicht deshalb Dichtung, weil sie die Urpoesie ist, sondern die Poesie ereignet sich in der Sprache, weil diese das ursprüngliche Wesen der Dichtung verwahrt.«¹²⁵

Sprache setzt demnach erst im Moment ihrer künstlerischen, d.h. poetischen Benutzung Dichtung, die sie als Möglichkeit immer beherbergt, frei. Dieses poetische Moment der Sprache ist ein Wahrheitsmoment. Sprache ist für uns dadurch gekennzeichnet, dass sie die Möglichkeit ihrer dichterischen Verwendung als dieses Moment der Wahrheit immer in sich trägt. Dass Dichtung überhaupt möglich ist, ist eine Bedingung dafür, dass poetische Kunst sich ereignet. Die beiden Behauptungen, alle Kunst sei Dichtung und alle Kunst sei Wahrheitsgeschehen, sind in Verbindung mit der Beschreibung der Sprache als Verwahrerin der Dichtung Feststellungen über die »Bedingung unseres Wahrheitsbezugs« durch unser In-der-Sprache-Sein schlechthin, das sich im poetischen Moment in einer angereicherten Form äußert. Das poetische Kunstwerk gibt seinen Rezipienten die dichterische Dimension von Sprache als »Maß«, indem es Dichtung als generelle Potenz von Sprache herausstellt. Diesem Maß fügt sich das Wissen und Verhalten (und sprachliche Auslegen) der Rezipienten.¹²⁶

122 »Wahrheit als die Lichtung und Verbergung des Seienden geschieht, indem sie gedichtet wird. *Alle Kunst* ist als Geschehenlassen der Ankunft der Wahrheit des Seienden als eines solchen *im Wesen Dichtung*.« M. Heidegger: *Ursprung des Kunstwerkes*, S. 73f.

123 Ebd., S. 74.

124 Ebd.

125 Ebd., S. 76.

126 Andrea Kern: »Der Ursprung des Kunstwerkes«. *Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit*, in: Dieter Thomä (Hg.), *Heidegger-Handbuch*, Stuttgart 2003, S. 162-174, hier S. 172: »Wenn Heidegger

Lässt sich dieses Aufzeigen von Sprache als potentielle Dichtung als die »Bedingung unseres Wahrheitsbezugs« für die Poesie noch nachvollziehen, so wird es doch schwieriger, eine gleiche oder ähnliche Figur auf Kunstwerke anderer Gattungen anzuwenden. Das dichterische Potenzial der Sprache muss, wenn es um Kunst in einem umfassenden Sinne gehen soll, konfrontiert werden mit der faktischen Materialität nichtsprachlicher Kunstwerke, sei diese Faktizität nun durch Töne, Farben oder gestische Handlungen gegeben. Der Begriff der Dichtung ermöglicht es Heidegger zwar einerseits, zwischen den verschiedenen sprachlichen und nichtsprachlichen Kunsttypen systematisch einen Zusammenhang herzustellen. Für die Konstruktion eines solchen Zusammenhangs bedient sich Heidegger der Verbindungen, die dem Anschein nach zwischen der aristotelischen »Poesis« als schaffendem Hervorbringen, der »Poesie« und der »Dichtung« bestehen. Andererseits ist es dennoch nicht einsichtig, warum es gerade der Begriff Dichtung sein muss, der die Eigenschaft *aller* Kunstwerke, Wahrheit zu eröffnen, zusammenführt. Denn streng genommen – und ich möchte den Begriff an dieser Stelle etymologisch streng nehmen – ist Dichtung ein Begriff, der dem Sprachlichen zugeordnet ist, der deshalb nicht generell mit der Materialität, die in Heideggers Erde-Begriff beschrieben wird, kompatibel gemacht werden kann. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass Heidegger nicht behauptet, ein Bauwerk oder ein Bild seien Dichtungen, sondern dass er formuliert: »Bauen und Bilden dagegen geschehen immer schon und immer nur im Offenen der Sage und des Nennens. [...] Sie sind ein je eigenes Dichten innerhalb der Lichtung des Seienden, die schon und unbeachtet in der Sprache geschehen ist.«¹²⁷

Letztgenanntes Zitat legt ein zweites, ausgeweitetes Verständnis des Begriffs Dichtung nahe: ein Verständnis von Dichtung als einem »Sagen« mit den Mitteln eines Materials. Dieses Material ist selbst nicht sprachlich, aber die Möglichkeit, im Bauen und Bilden zu dichten, beruht auf der Existenz jenes Horizonts, der Produzenten und Rezipienten durch die sprachliche Erschlossenheit der Welt gegeben ist. (Und weil diese Erschlossenheit »immer schon« gegeben ist, kann die Lichtung des Seienden in der Sprache schon geschehen sein, bevor das Bauen und Bilden irgendetwas dichtet.) Heidegger ist damit von der Bestimmung des poetischen Kunstwerks als Dichtung übergegangen zur Bestimmung

[...] sagt, daß eine Sprache die Voraussetzung dafür ist, daß ein Verhalten gegenüber Seiendem auf die Wahrheit als sein Maß bezogen sein kann, dann behauptet er damit nicht eine Wahrheits-Ebene zweiter Ordnung, sondern er legt damit die Bedingung unseres Wahrheitsbezugs frei.«

127 Ebd., S. 76.

der Produktion von Bauwerken und Bildern als einem Prozess des Dichtens, der immer ein schon im Sprachlichen fundierter Schaffensprozess sei. Dieser Übergang von einer spezifischen Bestimmung der Sprachkunst zu einer Bestimmung allen künstlerischen Produzierens aus der Sprachlichkeit der Welterschlossenheit ist als solcher nachvollziehbar, weil es unmöglich ist, sprachliche Dichtung mit materiellen Bauwerken und Bildern *unmittelbar* gleichzusetzen. Eine solche Gleichsetzung kann also nur *mittelbar* vollzogen werden, nämlich vermittelt über ein Drittes, das bei Heidegger »Dichtung« heißt. Die künstlerische Produktion als einen Prozess zu beschreiben, der »im Offenen der Sage und des Nennens« geschieht, heißt zudem, dass den Produzierenden die Möglichkeit der Sprache, zur Dichtung zu werden, generell gegeben ist, unabhängig davon, in welchem Material sich das Dichten konkret vollzieht. »Bauen und Bilden« als künstlerische Produktionsformen werden von dem »Offenen der Sage und des Nennens« »durchwaltet und geleitet«.

Was kann aber dies genau heißen? Jede Produktion von Kunst findet statt vor dem Hintergrund der generellen dichterischen Potenz von Sprache, die dazu führt, dass das als Dichtung Gesagte nicht (wie in alltäglichen Aussagen) als wahr, »sondern als selbst ›Wahrheit‹ in Frage kommt.«¹²⁸ Jedoch werden Maler, Architekten und andere Künstler nicht zu Dichtern in ihrer Fähigkeit, die dichterische Potenz der Sprache zu provozieren. Es muss sich also um eine Übertragung handeln, wenn Heidegger meint: »Bauen und Bilden [...] sind ein je eigenes Dichten...« Die Feststellung, jede Kunst sei Dichtung als das Geschehen von Wahrheit, könnte so gelesen werden, dass jedes (gelungene oder wie Heidegger sagt: große) Kunstwerk in der Lage ist, jenen Wahrheitsstreit zwischen Lichtung und Verbergung in Gang zu setzen, der sich in der Dichtung (im engeren Sinne, d.h. als Sprachkunst verstanden) in seiner ursprünglichsten Form manifestiert. Sprache in ihrer dichterischen Potenz wäre jedem Kunstwerk *vorgängig*, weil Künstler und auch Rezipienten schon in der Sprache sind.

Es ergibt sich nun überraschenderweise eine Ähnlichkeit zwischen den ästhetischen Theorien Albrecht Wellmers und Martin Heideggers, was die Zentralität der Sprache speziell für die Bestimmung des Kunst-

128 »Wenn man hier noch von Aletheia als Wahrheit sprechen wollte, so liegt die Wendung, die der anfangs erwähnten Kehre in der Beurteilung des Ausgesprochenen entspricht, darin, daß dessen Wahrheit nicht mehr als Verhältnis zum Worüber beurteilt werden kann, daß das Gesagte nicht als wahr, sondern als selbst ›Wahrheit‹ in Frage kommt. Nur in diesem Fall ist die ›Bewahrung des Werkes‹ die ihm gegenüber angemessene Haltung.« B. Hilmer: »Die Verbindlichkeit des Strittigen«, S. 201f.

werks angeht. Bei Wellmer ist die Wahrheit des Kunstwerks diejenige, die ihm von seinen Rezipienten zugeschrieben wird – bei Heidegger hingegen sind die Möglichkeiten der Kunst dadurch bedingt, dass sich Produktion und Rezeption immer schon als »Dichtung« in einem Horizont sprachlicher Erschlossenheit vollziehen. Das Kunstwerk kann zwar durch Aussagen, die über es gemacht werden, nicht wirklich bestimmt werden. Trotzdem ist aber die generelle Vorgängigkeit der Sprache in ihrer Potenz, Dichtung zu werden (d.h. Poesie zu sein) das Maß des Kunstwerks und dadurch gleichzeitig das Kriterium seiner systematischen Beurteilung. Dichtung, die es als kulturelles und geschichtliches Korrelat der Sprache immer schon gibt, ist somit letztendlich das Maß für das Dichten als Produktion und Rezeption. Heidegger entwirft damit, wenn auch erst auf den zweiten Blick erkennbar, die Denkfigur eines totalen Determinismus einer Dichtung, die sich als sprachliche Wahrheit ereignet – eines Determinismus, welcher subjektive Anschauungen und Bewertungen genauso ausschließt wie die Möglichkeit, eigenständiges Handeln zu imaginieren.

Versteht man Dichtung im engeren Sinne als Poesie, so stellt sie zunächst *eine* mögliche Art dar, wie Wahrheit sich als Kunst ereignen kann. Dieser Dichtung als Sprachkunst gibt Heidegger eine herausgehobene Stellung unter den Künsten. Die Sonderstellung beruht darauf, dass Sprache uns überhaupt zuerst ein Weltverhältnis ermöglicht, und zwar dadurch, dass Seiendes benannt wird, im »entwerfenden Sagen«, und so unter Begriffe gefasst werden kann. »Solches Sagen ist ein Entwerfen des Lichten, darin angesagt wird, als was das Seiende ins Offene kommt. [...] Das entwerfende Sagen ist Dichtung: die Sage der Welt und der Erde, die Sage vom Spielraum ihres Streites...«¹²⁹ Poesie ist damit die ursprünglichste aller Arten von Dichtung und den anderen künstlerischen Medien vorgeordnet. Dass Bauen und Bilden immer schon und nur »im Offenen der Sage und des Nennens« geschehen, heißt dann: Man kann nur etwas bauen und bilden, wenn das Seiende schon Namen hat und man etwas darüber sagen kann. Heidegger schließt an: »Deshalb bleiben sie [Bauen und Bilden, Anm. von mir, J.S.] eigene Wege und Weisen, wie die Wahrheit sich ins Werk richtet.«¹³⁰ Im Zusammenhang mit dieser Behauptung, dass Bauen und Bilden »eigene« künstlerische Weisen seien, gibt Heidegger keinerlei Aufschluss darüber, worin ihre Spezifität denn besteht. Es bleibt unklar, ob Bauen und Bilden allein Sagbares illustrieren, sich ihr ganzer Gehalt also in Sprache rücküberset-

129 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 75f.

130 Ebd., S. 76.

zen ließe, oder ob sie Unsagbares »dichten«, oder ob sie etwas »dichten«, was durch sie erst sagbar würde.¹³¹

Diese philosophische Vorordnung der Sprache gegenüber ihrem subjektiven Gebrauch einerseits und gegenüber den ›Materialitäten‹ aller Kunstwerke andererseits lese ich als Heideggers Relativierung seines phänomenologischen Projekts der Kunstbestimmung.

Mit der Auszeichnung der Sprache vor der Anschauung des Materiellen ist Heideggers nächster Schritt im *Ursprung des Kunstwerks*, welcher zunächst unklar erschien, plausibilisiert: Denken als sprachliches Erkennen wird ausgezeichnet als Anmessung an geschichtliche Wahrheit und somit mit der Dichtung als Ins-Werk-Setzen dieser Wahrheit zusammengeschlossen. Diese Konstruktion hat nicht zuletzt einen strategischen, in heutigen Begriffen: diskurspolitischen Sinn. Sie zielt auf eine Selbstermächtigung des philosophischen Denkens als eines Trägers geschichtlicher Deutungshoheit ab. Heidegger, der von den Dichtern Hölderlin und Rilke Begriffe für seine philosophische Theorie übernimmt, hat eine »Partnerschaft zwischen Kunst und Denken« im Sinn, die er der Wissenschaft und der zeitgenössischen Philosophie entgegensetzt, insofern diese nur mit sprachlicher Aussagenwahrheit, also uneigentlicher Wahrheit zu tun hat.¹³² Das dichterische Denken des Philosophen ist nun genuiner Ort menschlicher Geschichte. Auch Kunst muss sich zuletzt auf dieses Denken zurückführen und an diesem messen lassen. »Im Denken des Seins kommt die geschichtegründende Befreiung des Menschen zur Ek-sistenz ins Wort, das nicht erst der ›Ausdruck‹ einer Meinung, sondern je schon das gutverwahrte Gefüge der Wahrheit des Seienden im Ganzen ist. Wie viele für dieses Wort das Ohr haben, zählt nicht.«¹³³

Anhand der Prämisse, die das Denken als Ursprung setzt, kommt Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerks* folgerichtig zu dem Schluss, dass es doch nicht die Kunst und auf keinen Fall die Kunst al-

131 Dass der Ton in der Musik etwas anderes ist als das Wort in der Sprachkunst und der Stein in der Baukunst, hatte schon bei Heideggers Entwicklung des Erde-Begriffs keine Rolle gespielt. Den Erde-Begriff (als Bezeichnung für unspezifische Materialität) gibt es nur, weil ohne ihn nicht erklärt werden kann, wieso die Wahrheit nicht unmittelbar da ist: Sie hat eine Gestalt, und in der ist sie eingeschlossen. Aber wenn die Sprache als Sagen und Nennen das ursprüngliche Wahrheitsgeschehen ist, auf dessen Hintergrund sich Kunst als »Dichtung« allererst entfalten kann, ist eine *spezifische* Materialität der Kunst unwichtig; es reicht, wenn es *irgendeine* Materialität gibt, deshalb »Erde« und keine Theorie des Tons, des Bildes, des Baukörpers als inkommensurabler Medien (oder als je eigener Gestalt-Weisen).

132 Vgl. O. Pöggeler: »Heidegger und die Kunst«, S. 51; 66ff.

133 M. Heidegger: *Wesen der Wahrheit*, Vortrag 1930, S. 27.

lein sein kann, die »unserem geschichtlichen Dasein ein Ursprung ist.«¹³⁴ Es ist vielmehr das »Besinnen«, durch welches das künstlerische Wahrheitsgeschehen vorbereitet wird. »[D]ieses besinnliche Wissen ist die vorläufige und deshalb unumgängliche Vorbereitung für das Werden der Kunst. Nur solches Wissen bereitet dem Werk den Raum, den Schaffenden den Weg, den Bewahrenden den Standort.«¹³⁵ »Wissen« und »Besinnen« sind nun Begriffe, die sich nicht ohne weiteres mit der Anschauung der Materialität aus dem Erde-Begriff zusammenfügen. Ich lese sie vielmehr letztendlich als zwei Synonyme für Erkenntnis. Auch hier ist eine leitmotivische Auszeichnung des Sprachlichen vor dem Materiellen zu erkennen. Wissen möchte Heidegger nicht so wie Nietzsches eingangs dargestellten subjektiven »Willen zur Macht« verstanden wissen, sondern als ›Geschichte als Denken‹, und damit legitimiert als eine Erkenntnis, in der sich Übersubjektives manifestiert. So bleibt dem wissenden Philosophen auch das letzte Wort über die Kunst, wenngleich er sich noch nicht über ihre letztendliche Bedeutung im Klaren ist: »In solchem Wissen, das nur langsam wachsen kann, entscheidet sich, ob die Kunst ein Ursprung sein kann und dann ein Vorsprung sein muß, oder ob sie nur ein Nachtrag bleiben soll und dann nur mitgeführt werden kann als eine üblich gewordene Erscheinung der Kultur.«¹³⁶ Dieser Satz, der den Kunstwerkaufsatz beendet, trägt nur konsequent die Bewegung der Verbergung, von der der Philosoph nicht ausgeschlossen bleibt, in die Denkfigur vom Denken als Wahrheitsgeschehen ein.

Ist das dichterische und das philosophische Denken als Ursprung auch aller (nichtpoetischen) Kunst vorgängig, wird es (wie schon erwähnt) endgültig fragwürdig, ob Heideggers Ästhetik überhaupt als eine Phänomenologie der Kunst lesbar bleibt. Dieser (aus der Perspektive unserer Fragestellung) etwas enttäuschende kunstphilosophische Befund wird noch unterstrichen durch die Aufzählung Heideggers, in welchen unterschiedlichen Weisen Wahrheit sich außerhalb der Kunst ereignet:

»Eine andere Weise, wie Wahrheit west, ist die staatsgründende Tat. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit zum Leuchten kommt, ist die Nähe dessen, was schlechthin nicht ein Seiendes ist, sondern das Seiendste des Seienden. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit sich gründet, ist das wesentliche Opfer. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit wird, ist das Fragen des Denkers, das als Denken des Seins dieses in seiner Fragwürdigkeit nennt.«¹³⁷

134 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 80.

135 Ebd., S. 80f.

136 Ebd., S. 81.

137 Ebd., S. 62.

Der privilegierte Zugang zum Sein, den Heidegger dem Denken reserviert, ist an dieser Stelle im Kunstverkaufsatz noch nicht erkennbar. Unabhängig davon wird aber klar, dass Heidegger, indem er die Kunst in die Reihe der Wahrheitsweisen einordnet, ihre Spezifik vernachlässigt. Es fehlt ein explizites Differenzkriterium, mit welchem die Kunst sich unterscheiden ließe von anderen Weisen, in denen geschichtliche Wahrheit sich ereignet. Die Materialität des Kunstwerks, die Heidegger mit dem Begriff der Erde bestimmt, schien zunächst dessen Spezifität auszumachen. Versteht man aber den Erde-Begriff und damit den Welt-Erde-Streit als für die Differenzbestimmung von Kunstwerken zu anderen Wahrheitsweisen kriteriell relevant, so muss man mit der Schwierigkeit umgehen, dass Heidegger die Relevanz des Erde-Begriffs wenn nicht zurücknimmt, so doch durch den Begriff der Dichtung wesentlich in Frage stellt. Denn dieser Begriff führt von neuem zu einer Auszeichnung des Sprachlichen (Dichtung) vor dem Materiellen (Erde). Die Vorteile, die Heideggers Ontologie des Kunstwerks zunächst bietet, gehen also im Laufe ihrer Einbindung in seine Fundamentalontologie wieder verloren.

Erwogen werden soll nun, ob evtl. Heideggers Bestimmungen des Schaffens und Bewahrens Abgrenzungen der Kunst gegenüber anderen Wahrheitsweisen ermöglichen. Beide können, um das Ergebnis vorwegzunehmen, nicht für die Etablierung genuin künstlerischer Merkmale in Frage kommen. Dies ergibt sich aus der Bestimmung des geschichtlichen übersubjektiven Wahrheitsgeschehens, in dem letztlich beiden, Produzenten wie Rezipienten, kein spezifischer Handlungsspielraum zugestanden wird. Anders gesagt: Das Kunstwerk ist auf der systematischen Ebene aus dem Wahrheitsgeschehen und nicht als Geschaffenes und Bewahrtes bestimmt. Die Abgrenzung zu Nietzsches eingangs behandelte Subjektästhetik veranlasst Heidegger dazu, das Subjekt mit dem Bade auszuschütten. Die Subjekte der Kunst und ihre Entscheidungen sind irrelevant gegenüber dem Wahrheitsgeschehen, wengleich sie als Medien, in denen Kunst sich ereignen kann, nötig bleiben.

Kunstproduzenten und -rezipienten werden von Heidegger als Medien eines Übersubjektiven, als eines objektiv bestimmten historischen Geschehens charakterisiert. Welche Konsequenzen ergeben sich für eine Phänomenologie der Kunst und des Kunstwerks aus dieser Charakterisierung? Obwohl man das Kunstwerk ohne sein Geschaffensein und sein Bewahrtwerden nicht denken kann, ist unser aller Verhältnis zum Kunstwerk diesem als Stiftung des Wahrheitsgeschehens nachgesetzt. Denn »[w]eil es zum Wesen der Wahrheit gehört, sich in das Seiende einzuordnen, um so erst Wahrheit zu werden, deshalb liegt im Wesen der Wahrheit ein *Zug zum Werk* als einer ausgezeichneten Möglichkeit der

Wahrheit, inmitten des Seienden selbst seiend zu sein.«¹³⁸ Dass die Wahrheit einen Zug zum Werk aufweist, heißt, dass sie sich aktiv ins Werk setzt, dass sie sich selbst als Maß setzt. Für uns als Schaffende sowie für uns als Bewahrende ist die Wahrheit des Kunstwerks daher zu bestimmen als das »Maß unseres Verhaltens und nicht als eine Eigenschaft dieses Verhaltens«.¹³⁹ Als ein »Hervorgehenlassen in ein Hervorgebrachtes«¹⁴⁰ ist das künstlerische Schaffen somit kein Prozess, in dem sich Anschauungen, Gedanken und Handlungen eines Künstlersubjekts manifestieren; sondern es ist die Öffnung der Künstlerin gegenüber dem, was sich anhand ihrer Person ereignet. Das »Maß« der künstlerischen Produktion ist nicht die Künstlerin selbst, sind nicht Entscheidungen, die sie trifft oder verwirft; das Maß ist vielmehr die Wahrheit, durch welche ihre Produktion gesteuert wird. Ganz in diesem Sinne führt Heidegger aus:

»Das Geschaffene soll nicht als Leistung eines Könners bezeugt und dadurch der Leistende in das öffentliche Ansehen gehoben werden. Nicht das *N.N. fecit* soll bekanntgegeben, sondern das einfache »factum est« soll im Werk ins Offene gehalten werden: dieses, daß Unverborgenheit des Seienden hier geschehen ist und als dieses Geschehene erst geschieht; dieses, daß solches Werk *ist* und nicht vielmehr nicht ist.«¹⁴¹

Die Entscheidungen der Künstlerin repräsentieren damit nach Heidegger die Faktizität eines Geschichtlichen, das durch künstlerisches Verhalten geschieht. Dem sprachlichen Sinn dieser Geschichtlichkeit müssen sich alle künstlerischen Handlungen aller künstlerischer Gattungen als Dichtung angleichen. Das heißt, dass jede Art künstlerischen Handelns, sei es das Schaffen von Musik, das Umgehen mit Ideen, die Gestaltung von körperlichen Bewegungsabläufen im Tanz sowie der Entwurf einer Story beim Schreiben eines Drehbuches demselben sprachlich-geschichtlichen Ereignis »gleichwurden«. Wie das auf der Basis der unterschiedlichen künstlerischen Methoden und Materialien möglich sein soll, bleibt im Dunkeln.

Eine alternative Lesart des Produktionsprozesses, in der etwas für die Kunst Spezifisches bestimmt wird, schlägt Brigitte Hilmer anhand der Lektüre des späten Heidegger vor: Hilmer deutet die Abhängigkeit der Produzenten vom Ereignis des Werks als einen Verzicht von Künst-

138 Ebd.

139 A. Kern: »Der Ursprung des Kunstwerkes«, S. 165.

140 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 59.

141 Ebd., S. 65.

lern darauf, in geläufigen abgesicherten Weisen zu handeln, und identifiziert diesen Verzicht mit einem Sich-in-Gefahr-Begeben. Sie schreibt:

»Die Risikobereitschaft im Verzicht auf praktisch wirksame Stellungnahmen und damit auf Selbstbehauptung bedeutet, daß sich der [b]etreffende [Künstler] seelischer und geistiger Gefährdung aussetzt. [...] Diese Gefährdung ist nicht als eine bloß subjektive zu denken, sie ist deshalb für die Kunst von Bedeutung, weil sie mit der Gefahr der Verleugnung des Seins in der Technik in einem inneren Zusammenhang steht.«¹⁴²

Die Gefahr der »Verleugnung des Seins in der Technik« ist laut Heidegger die Gefahr, die Verbergung der Wahrheit innerhalb eines instrumentellen Weltverhältnisses nicht zu bemerken. Handelt eine Künstlerin also nicht in zweckrationalen geläufigen Abläufen, setzt sie sich laut Hilmer der Gefahr aus, von anderen Menschen, die gewöhnlich unter den Prämissen der Verleugnung denken und handeln, fallengelassen zu werden. Diese Gefahr, in die sich Künstler begeben, indem sie nicht zweckrational handeln, evoziert auch die Chance der Eigentlichkeit, wie Heidegger unter Verweis auf Hölderlin darlegt: »Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch.«¹⁴³ Hilmer trifft (und dies mit Heidegger) einen Punkt in der Beschreibung künstlerischen Produzierens. Das Risiko mit Heidegger als ein »nicht bloß subjektives« anzunehmen, hieße jedoch, dem oben mit Heidegger geschilderten grundsätzlichen Verhältnis von Werk und Künstlerin zuzustimmen, also anzuerkennen, dass die Produzentin ausführendes Organ eines Wahrheitsgeschehens ist. Es geht bei Heidegger nicht um die einzelne Künstlerpersönlichkeit, sondern die »Gefahr« ist wesentlich von der Kunst, welche historische Wahrheit ist, gedacht. Und umgekehrt könnte gelten: Kunst kompensiert nicht andere Lebensbereiche, sondern gefährdet diese durch Verbergung gekennzeichneten in dem positiven Sinn, dass sie Wahrheit überhaupt erst wieder ermöglicht.¹⁴⁴ Künstler sind in dieser Lesart die Medien solch einer Ermöglichung. Da die Auffassung, künstlerische Produktion sei nur das Medium eines übersubjektiven Geschehens, phänomenologisch unplausibel ist, ergibt sich nun, dass die Lesart Brigitte Hilmers zwar im Sinne

142 B. Hilmer: »Wie ist moderne Kunst möglich?«, S. 92.

143 Friedrich Hölderlin: Patmos (1803), zit. bei Martin Heidegger: »Die Frage nach der Technik«, in: Ders.: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen 1954, S. 9-40, hier S. 32; Gesamtausgabe, Bd. 7, Frankfurt/Main 2000, S. 5-36, hier S. 29.

144 »Damit erteilt Heidegger der Kompensationsfunktion der Kunst eine Absage, denn »vielleicht ist jede andere Rettung, die nicht von dort kommt, wo die Gefahr ist, noch im Unheil.« – B. Hilmer: »Wie ist moderne Kunst möglich?«, S. 92.

von Heideggers Konstruktion des Wahrheitsgeschehens richtig ist, aus einem eher phänomenologischen Interesse an der Praxis der Kunst jedoch nicht gehalten werden kann. Denn es ist der Künstlerin im Rahmen der Theorie Heideggers und auch im Rahmen von Hilmers Lesart dieser Theorie nicht möglich, Geschichte oder ihre Welt zu interpretieren, da sie keine Möglichkeiten hat, distanzierende Handlungen vorzunehmen. Ihre subjektive Interpretation der Welt könnte mit Heidegger allenfalls als ein Sich-Verschließen und Nicht-Gewährenlassen historischer Wahrheit beschrieben werden, die dann eben ausbleibt oder woanders »geschieht«. Das ist keine attraktive Beschreibung für die Perspektive der Produzenten; es bedeutet nämlich, dass die Künstlerin einer obendrein bei Heidegger national aufgefassten »Geschichte« untergeordnet wird, die sich als geschehene Wahrheit in dieses oder jenes Werk setzt und damit über dessen künstlerische Geltung entscheidet.

Auch die Bewahrenden werden dem Werk und seiner übersubjektiven Wahrheit untergeordnet. Denn »[w]eder in dem zuvor genannten Schaffen, noch in dem jetzt genannten Wollen ist an das Leisten und an die Aktion eines sich selbst als Zweck setzenden und anstrebenden Subjektes gedacht.«¹⁴⁵ Heidegger bestimmt die Rezeption eines Kunstwerks nicht als einen Prozess der Begegnung mit etwas Anderem, sondern als eine Öffnung gegenüber etwas, das jeden, der sich auf es einlässt, ergreift und bestimmt: »Die Inständigkeit der Bewahrung aber ist ein Wissen. [...] Das Wissen, das ein Wollen, und das Wollen, das ein Wissen bleibt, ist das ekstatische Sicheinlassen des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins.«¹⁴⁶ An erster Stelle steht bei Heidegger das Werk als Gründung von geschichtlicher Wahrheit und nicht, was Rezipienten einem Kunstwerk an biografischer und gesellschaftlicher Erfahrung entgegenbringen, nicht die individuelle und soziale Perspektive, aus der sie es wahrnehmen, nicht die Modifizierung allgemeiner und geläufiger Wahrnehmung durch individuelle Wahrnehmung des Werks. An dieser Aufzählung, die an Wellmers Darstellung der Kunstrezeption erinnert, wird deutlich, dass unser Fokus weder allein auf der Seite der Subjektivität der Rezipienten noch allein auf der Übersubjektivität bzw. geschichtlichen Objektivität des Kunstwerks liegen kann, dass vielmehr sowohl eine Bestimmung des subjektiven Anteils (der Produzentin wie der Rezipienten) versucht werden muss als auch die Bestimmung der materialen Verfasstheit des Kunstwerks, das zwischen ihnen steht und sich nicht allein aus ihrer subjektiven Perspektive bestimmen lässt.

145 M. Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 68f.

146 Ebd., S. 68.

Das Kunstwerk als Instanz der Wahrheit ist bei Heidegger, wie es ist. Seitens seiner Rezipienten kann es allein so, wie es ist, angemessen erfahren und beschrieben werden. Nur zwei Haltungen gegenüber einem Kunstwerk sind nach Heidegger möglich, so wie es auch für die Produzenten allein zwei Möglichkeiten gibt, sich gegenüber ihrem eigenen Werk zu verhalten: Entweder man öffnet sich für geschehende Wahrheit oder man verschließt sich ihr gegenüber. Dem Kunstwerk kommt in seiner Bestimmung als Wahrheitsereignis nicht mehr die Rolle eines Erlebniserregers zu, wie Heidegger es eingangs an Nietzsches Ästhetik kritisiert.¹⁴⁷ Es erfüllt vielmehr die Funktion, kraft der Objektivität seiner geschichtlichen Wahrheit alle Subjekte, die ihm untergeordnet sind, als eine Gemeinschaft, die kollektiv ihrer einen Wahrheit verpflichtet ist, zusammenzubinden. »Die Bewahrung des Werkes vereinzelt die Menschen nicht auf ihre Erlebnisse, sondern rückt sie ein in die Zugehörigkeit zu der im Werk geschehenden Wahrheit und gründet so das Für- und Miteinandersein als das geschichtliche Ausstehen des Da-seins aus dem Bezug zur Unverborgenheit.«¹⁴⁸ Der Zusammenhalt der Menschen, die zu einer Kultur (bzw. zu einer Nation) gehören, bestimmt sich nach Heidegger nicht aus der Summe gemeinsam geteilter Überzeugungen und Gewohnheiten, sondern er bestimmt sich daraus, dass man je einzeln einrückt in dasselbe Wahrheitsgeschehen. Es geht also darum, »gerade unserer Gewöhnlichkeit [zu] entrücken und in das vom Werk Eröffnete ein[zu]rücken.«¹⁴⁹ Die Beschreibung, dass Kunst uns verändern kann, ist eine attraktive Beschreibung, für die es gute empirische Gründe gibt. Die Bestimmung, dass alle Mitglieder einer kulturellen oder nationalen Gemeinschaft in dieser Veränderung vom Gleichen bestimmt werden und sich zum Gleichen ändern, führt hingegen ins Dunkle. Der geschichtliche Wahrheitsbegriff Heideggers scheint, wendet man ihn in seinem Sinne konsequent an, als Zentralbegriff einer Kunstphilosophie ungeeignet. Letztlich ist es die Priorität der Fundamentalontologie vor dem Projekt der Bestimmung der Kunst, die einer phänomenologisch angemessenen Auffassung von Kunst entgegensteht.

Fassen wir das bisher Gesagte noch einmal zusammen: Die Bestimmung des Kunstwerks, die Heidegger eingangs in *Der Ursprung des Kunstwerks* vornimmt, ist eine Bestimmung, die aus einer phänomennahen Perspektive der Beschreibung der Kunst auf den ersten Blick sehr at-

147 »Dieses Wissen, das als Wollen in der Wahrheit des Werkes einheimisch wird [...], setzt das Werk nicht herab in die Rolle eines Erlebniserregers.« (Ebd., S. 69)

148 Ebd.

149 Ebd., S. 77.

traktiv ist; denn Heidegger gelingt es – im Unterschied zu Wellmer – die Materialität des Kunstwerks in dem Begriff der Erde und eine Kopplung von Materialität und sinnhafter Dimension des Kunstwerks im Konzept des Streits von Welt und Erde aufzuzeigen. Heideggers Bestimmung des Kunstwerks versprach so zunächst eine Alternative zu sein zur ausschließlichen Bestimmung des Werks aus den Wahrheitszuschreibungen seiner Rezipienten und damit eine Möglichkeit aufzuzeigen, den eigenen Anteil des Werks an seiner Rezeption nachzuweisen. Diese Werkbeschreibung wird von Heidegger selbst in den Rahmen seiner Fundamentallontologie gesetzt. Infolge dieser Einbindung der Philosophie des Kunstwerks ist das Kunstwerk nicht mehr als konkrete Materialität, an die ein konkreter Sinn gebunden ist, deutbar. Denn das Wahrheitsgeschehen, als welches Heidegger den Welt-Erde-Streit deutet, legt Heidegger als übersubjektives geschichtliches Geschehen aus, das die Einzelnen zwar ergreifen kann und muss, das aber absolut unbeeinflussbar durch individuelle Entscheidungen und Handlungen bleibt. Sowie Künstler als auch Rezipienten haben nun keinen Spielraum, sich dem Kunstwerk gegenüber zu verhalten, denn sie sind allein Medien kollektiver Geschichte, in die sie lediglich einrücken, um in ihr aufzugehen. Die einzige (aus der Sicht Heideggers unattraktive) Alternative zu diesem Einrücken wäre, sich der Geschichte als Wahrheit gegenüber zu verschließen und sich somit zu weigern Teil dieser Geschichte zu werden. Gegen Heideggers Szenario des Schaffens und Bewahrens muss phänomenologisch eingeklagt werden, dass den Subjekten ein Entscheidungsspielraum zusteht, wie sie ein Werk produzieren bzw. wie sie als Rezipienten mit einem Kunstwerk umgehen. Ein Entscheidungsspielraum kann aber nicht wie bei Wellmer allein als eine sprachliche Bestimmung der Wahrheit des Kunstwerks definiert werden. Vielmehr muss eine Theorie der Kunst auch den Anteil erklären können, der dem Werk und dessen Materialität bei der Erzeugung des Sinns zukommt, der dem Werk zugeschrieben wird.

Hinzu kommt, dass Heidegger mit dem Begriff der Dichtung die geschichtliche Wahrheit in einer der Kunst vorgängigen Sprachlichkeit der Welterschließung verankert. Mit der Behauptung dieser Vorgängigkeit des Sprachlichen, die letzten Endes auch eine Vorgängigkeit des Denkens vor der Materialität des Werks ist, verspielt Heidegger die phänomenologische Attraktivität seiner Theorie, die an dem Begriff der Erde hängt. Diese Zurücknahme der Rede von der materialen Seite des Werks halte ich deshalb für folgenschwer, weil aus ihr eine sprachanaloge Deutung nichtsprachlicher Kunstrichtungen folgt. Aus diesem und aus dem genannten Grund des Vorrangs der Geschichte vor jeder subjektiven Handlungsbestimmung bleibt die legitime Erwartung, dass in einer

ästhetischen Theorie dem Kunstwerk eine angemessene Bestimmung als Träger konkreter Materialität und konkreter Sinnhaftigkeit zukommen müsse, bei Heidegger letztlich unerfüllt.

Im weiteren Verlauf soll aufgrund der Befunde der ersten beiden Kapitel (zu Wellmer und Heidegger) gefragt werden, wie das Zusammenspiel zwischen Produzenten, Kunstwerk und Rezipienten zu beschreiben wäre, wenn man es nicht analog zu sprachlichem Kommunizieren beschreibt. Um einer phänomenologisch angemessenen Bestimmung der Kunst als Verknüpfung ihrer drei »Komponenten« Produktion, Werk und Rezeption näherzukommen, sollen im nächsten Teil Perspektiven untersucht werden, die Künstler hinsichtlich dieser drei Komponenten einnehmen. Ziel der Verhandlung der Perspektive der Produzenten ist es, herauszufinden, welche Konsequenzen möglicherweise eine *philosophische* Bestimmung künstlerischen Handelns aus dieser Perspektive für eine Definition des Kunstwerks und seiner Rezeption haben kann. Der eingeschlagene Weg, den Fokus auf die Produzenten zu richten, ergibt sich u.a. aus der Diagnose, dass gerade die Produzenten von beiden bisher verhandelten Theorien marginalisiert werden.