

# HEIDEGGERS PHILOSOPHIE DER KUNST IM LICHTE GEGENWÄRTIGER ÄSTHETIK UND BILDTHEORIE<sup>1</sup>

Heideggers Überlegungen zur Kunst, die ihre programmatische Verkörperung in „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935) gefunden haben, stellen uns heute vor einer Doppelaufgabe. Einerseits müssen wir diese Überlegungen, um sie korrekt zu verstehen, in den breiteren Zusammenhang seines Denkens einbinden, der mit der fortschreitenden Veröffentlichung der „Gesamtausgabe“ immer besser profiliert wird. Andererseits kann unsere Lektüre der Heideggerschen Schriften zur Kunst heute nur dann fruchtbar sein, wenn es uns gelingt, sie ins produktive Verhältnis zur gegenwärtigen Ästhetik und Bildtheorie zu bringen. Denn im gegenwärtigen Diskurs ist es schon lange zum Gemeinplatz geworden, das Ästhetische jenseits der normativen Ansprüche der Kunst zu platzieren.

Im Folgenden bespreche ich skizzenhaft diese zweifache Aufgabe, um dann zu versuchen, die Frage zu beantworten, ob wir heute noch über die Aktualität der Heideggerschen Kunsttheorie sprechen können.

Ich beginne mit der Frage nach den Ursprünge der Heideggers Wende zur Problematik der Kunst, die ich in seiner frühen wie späteren Philosophie finde. Dann gehe ich über zur Besprechung des heuristischen Potentials seiner Kunsttheorie für die gegenwärtigen Fragestellungen innerhalb der Ästhetik und Bildtheorie.

---

<sup>1</sup> This article is based on the results of the research project supported by Academic Foundation of National Research University Higher School of Economics (grant no. 13-05-0056).

## 1. Von der transzendentalen Analytik zur Kunsterfahrung

Aus historischer Sicht hat Heideggers Wende zur Kunstproblematik aus der sogenannten „Kehre“ in Heideggers Denkweise Anfang 1930er resultiert. Die „Kehre“ meint in erster Linie den selbstkritischen Verzicht Heideggers auf die in „Sein und Zeit“ befindlichen transzendentalistischen Implikationen, die in seiner thematischen Ausrichtung auf die strukturellen Voraussetzungen des menschlichen Denkens und Handelns ihren Ausdruck finden. Dieser Verzicht geht mit der radikalen Änderung des Heideggerschen Verständnisses der Rolle und des Wesens der (philosophischen) Tradition einher. Während in „Sein und Zeit“ (1927) die Überlieferung fast ausschließlich als dasjenige wahrgenommen wird, was die Grundstrukturen und Grundtendenzen des menschlichen Seins verunstaltet und verdeckt, wird sie in „Beiträgen zur Philosophie“ (1936-38) als das menschliches Verstehen und Handeln tragende Element („Ereignis“) behandelt. Diese Transformation des Verständnisses der Überlieferung ist wiederum mit der Akzentverschiebung zwischen zwei Grundstrukturen der „Erschlossenheit des Seins“ – Verstehen (Entwurf) und Befindlichkeit (Faktizität) – verbunden ist. Im Unterschied zu „Sein und Zeit“, wo die subjektivistisch-transzendentalistischen Motive durch die Überspitzung des aktivistisch verstandenen Entwerfens suggeriert werden, zeichnen sich die späteren Arbeiten Heideggers gerade durch die Akzentuierung des Moments der Geworfenheit, d.h. der Faktizität aus. Von nun an ist die „menschliche Existenz“ nicht ins abstrakte (formale) und ahistorische Sein, sondern in die geschehende und inhaltlich gesättigte Tradition „geworfen“. Dabei darf die Tradition nicht als ein dem Subjekt gegenüberstehender geschlossener Bereich verstanden werden. Vielmehr stellt sie eine Art allumfassender Raum (aber keine Region) dar, der auch ein performatives, d.h. Artikulationsmedium genannt werden kann. Dieses Medium ist nicht so sehr ein Produkt, als vielmehr eine „immer schon“ vorhandene Voraussetzung einer Artikulationstätigkeit, der kein Mensch entrinnen kann. In dieser Hinsicht kommt Heidegger auf seine frühe Idee der Faktizität als „Faktisches Lebens“ zurück, das „auslegungsfähig und –bedürftig“ ist, und „zum dessen Sein gehört, irgendwie in Ausgelegtheit zu sein“.<sup>1</sup>

202

1 Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Bd. 63, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1988, S. 15.

In frühen Freiburger Vorlesungen finden wir noch keine „Ontologische Differenz“, d.h. keine kategorische Trennung von „Sein“ und „Seiendem“. „Sein“ ist hier nicht schlechthin eine „Grundstruktur“, die gewissermaßen hinter den erfahrenen Phänomene, im ontologisch-analytischen Denken platziert ist (Vielleicht deswegen ist in „Sein und Zeit“ eine spezielle phänomenologische Explikation nötig.), sondern eine Art vorreflexive Erfahrungskonstellation, in die jeder von uns auf eine eigentümliche und nicht ganz kontrollierbare Weise involviert ist. Die prinzipielle Diesseitigkeit, Medialität, Performativität und Vorreflexivität dieser „weltkonstitutiven“ Ereignisse haben aus unserer Sicht Heidegger dazu motiviert, vielbesprochene „Kehre“ zu vollziehen, die sowohl thematische als auch methodische Folgen für sein ganzes philosophisches Projekt nach sich gezogen hat. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Überlieferung von nun an nicht so sehr Verdeckung, als vielmehr eine *Quelle* der Wahrheit, d.h. der für die bestimmte geschichtliche Epoche kennzeichnenden Weltauffassung darstellt, die diesseits der methodischen Reflexion inmitten des alltäglichen Lebens *geschehen* kann. Deshalb ist es nicht überraschend, dass eine der Möglichkeiten dieses Wahrheitsgeschehens („Ereignisses“) die Erfahrung der Kunst ist, die jetzt nicht der Sphäre des überirdisch Schönen, sondern der Sphäre des Wahren, d.h. des Wirklichen gehört. Was Heidegger im Unterschied zu den Vertretern des Deutschen Idealismus unter der Wahrheit der Kunst versteht, darauf komme ich später zu sprechen.

Jetzt möchte ich nur erwähnen, dass bei Heidegger nicht die Kunsterfahrung in die philosophische Wahrheit, sondern umgekehrt die letztere in die erstere integriert ist. Daraus aber folgt, dass die Kunst bei Heidegger wesentlich anders als in überlieferter Ästhetik (z.B. bei Hegel) verstanden wird.

## 2. Der Doppelsinn der Ästhetik und die Operationalisierung der Ontologie

Ein der Grundzüge der späteren Philosophie Heideggers – die Revision der ursprünglichen Unterschätzung der Macht der Tradition – kommt zum Ausdruck auch in seiner Kunstphilosophie. Das lässt sich vor allen Dingen darin

---

---

sehen, dass Heidegger in „der Ursprung des Kunstwerkes“ den Doppelcharakter der überlieferten Ästhetik postuliert, der für seine Überlegungen zum Wesen der Kunst gewisse methodische Schwierigkeiten bereitet. Obwohl nicht ganz ausdrücklich, unterscheidet Heidegger zwei Erscheinungsformen des Ästhetischen: einerseits, das Ästhetische als die mehr oder weniger expliziten und elaborierten Theorien der Kunst und, andererseits, als habitualisierte praktische Einstellung des Individuums, die auch außerhalb des spezifisch künstlerischen Bereiches zum Einsatz kommt. Diese vorreflexive und bis zu einem gewissen Grad unbewusste Einstellung macht einen gemeinsamen Nenner und zugleich einen tragenden Grund aller überlieferten Konzeptionen des Ästhetischen sowie unserer verschiedenen Umgangsweisen mit Kunst aus.

**204**

Eben dieser Doppelcharakter der Ästhetik – neben dem hermeneutischen Zirkel von Teil und Ganzem, d.h. von einzelnen Kunstwerken und „genereller“ Kunst – nötigt Heidegger, seine Überlegungen zum „Ursprung des Kunstwerkes“ mit einem begriffsgeschichtlichen Exkurs zu beginnen. Ein integraler Bestandteil der Ästhetik in beiden ihren Gestalten ist die Vorstellung von einem dinglichen Fundament des Kunstwerkes, die einen Charakter der unkritischen Vorwegnahme hat.

Gerade der „Imperialismus“ des Ding-Begriffs und der Ding-Erfahrung macht es fast unmöglich, die Kunst-Problematik jenseits der theoretischen Schemata der überlieferten Ästhetik und d.h. der Philosophie des Subjektes zu entwickeln. Der zwingende Charakter der Ding-Ontologie, die jedem Verständnis des Seins des Kunstwerkes zugrunde liegt, motiviert nicht nur zur intensiven Auseinandersetzung mit ontologischem Problem als solchem, sondern auch zu einer Art Operationalisierung des ontologischen Diskurses im ganzen, die mit der Grundthese des späteren Denken Heideggers über geschichtlichen, oder Ereignis-Charakter des Seins im gewissen Einklang steht. Operationalisierung bedeutet hier in erster Linie die Konkretisierung der ontologischen Perspektive in Bezug auf verschiedene Erfahrungskontexten, die ihre eigene, d.h. sich jenseits der etablierten Konventionen des ontologischen Diskurses (inklusive Heideggers eigene – in „Sein und Zeit“ vertretene – ontologische Konzeption) entfaltende „ontologische Struktur“ haben.

---

Diese – im „Ursprung des Kunstwerkes“ nicht ganz artikulierte – Tendenz zum Operationalisieren der Ontologie innerhalb der Kunstphilosophie Heideggers findet ihre Parallele in den gegenwärtigen ästhetischen Konzeptionen, die ästhetische Erfahrung (die nicht mit der Erfahrung der Kunst identisch ist) als eine Art Rekonfiguration der in philosophischer Tradition wie im Alltag sedimentierten Verständnisarten der gegenständlichen Welt betrachten. Auch hier die antiästhetische Einstellung korreliert mit der gewissen Operationalisierung, Liberalisierung, sogar Schwächung der Ontologie: die „Seinsfrage“ wird jetzt nicht sosehr begrifflich-theoretisch (und das bedeutet: in der grundsätzlichen Orientation auf die Idee des Seins als eine Art Kernstruktur), als vielmehr performativ-geschichtlich, d.h. im Sinne einer unberechenbaren Konstellation der alltäglichen Erfahrungen verstanden. In der Reihe von ästhetischen Konzeptionen, die im letzten Jahrzehnt entstanden sind, werden die Variationen einer These vertreten, der gemäß das Ästhetische eine der Möglichkeiten der alltäglichen, d.h. auch außerkünstlerischen Erfahrung ist.

Zum Beispiel Frankfurter Philosoph Martin Seel versteht das Ästhetische als besondere Weise der visuellen Wahrnehmung, die sich dadurch auszeichnet, dass sie uns die Gegenstandswelt in ihrem ästhetischen Erscheinen zugänglich macht. Zum Gegenstand des ästhetischen Erscheinens kann laut Seel jedes Objekt werden, dessen Eigenschaften unseren „Sinnen momentan und simultan erscheinen“<sup>2</sup>. In diesem Sinn hat das Sein jedes wahrnehmbaren Objektes einen Doppelcharakter. Es kann entweder als „So-Sein“ oder als „Erscheinen“ bestimmt werden: „Wir können die phänomenale Verfassung eines Objekts eher in ihrem *Sosein* erkennen oder eher in ihrem *Erscheinen* vergegenwärtigen. Dadurch ist das *Sein* von Wahrnehmungsobjekten gekennzeichnet: dass wir sie eher als etwas Bestimmtes oder eher als etwas Besonderes auffassen können.“<sup>3</sup> Das „Ästhetische“ hört auf, eine normative, sogar ontologische Kategorie zu sein, und wird eher zu einem „operativen“ Begriff, der das Ästhetische als bestimmte Konfiguration der „objektiven“ Welt auffasst, die jeden Moment und am jeden Ort

---

2 Martin Seel M, *Ästhetik des Erscheinens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 9.

3 Ibid., S. 70.

geschehen kann.

Eine ähnliche Richtung schlägt auch Gernot Böhme ein.<sup>4</sup> Auch für ihn geht das ästhetische Phänomen bzw. die ästhetische Erfahrung über die engen Grenzen der Kunst hinaus. Jede Wahrnehmung schließt atmosphärische Elemente ein: entweder als ihr genetischer Ursprung oder als ihr thematischer Gegenstand. Laut Böhme haben die sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften der Dinge einen ekstatischen Charakter. Die Form und Farbe irgendeines Objektes grenzen nicht so sehr und nicht in erster Linie die sichtbaren Konturen des Dinges im Raum um als eher artikulieren seine Präsenz in räumlicher Weise. Jedes Ding hat sein eigenes Modus und seine eigene Reichweite der atmosphärischen Präsenz, die sich anhand der verschiedenen Techniken und Vorgehensweisen modellieren und produzieren lassen. Die künstlerischen Tätigkeiten und Erfahrungen sind für Böhme nur einige der möglichen Strategien und Techniken der Produktion der Atmosphären. Aber neben den offensichtlichen Vorteilen hat diese Konzeption auch die Mängel. Z.B. im Unterschied zu Seels Ästhetik gründet sich seine ästhetische Konzeption auf die relativ starke ontologische These (die Behauptung des ontologischen Vorrangs des Atmosphärischen über das Dingliche).

206

Amerikaner Hans-Ulrich Gumbrecht sätzt das Motiv der ästhetischen Produktion fort, indem er das ästhetische Erlebnis, das nicht unbedingt die Wahrnehmung des Kunstwerkes ist, als das Moment der Intensivierung der leiblichen Präsenz des Individuums versteht.<sup>5</sup>

Die gegenwärtigen ästhetischen Theorien – so ist meine These – öffnen die Perspektive für die aktualisierende Integration der Kunstphilosophie Heideggers in die Kontexte der heutigen ästhetischen und kunsttheoretischen Debatten.

Was Heideggers Kunstphilosophie zum strengen Partner in diesen Debatten macht, ist vor allen Dingen die von ihm vollzogene notwendige Umkehrung der theoretischen Perspektive, die in der Mehrheit der gegenwärtigen ästhetischen Konzeptionen tendenziös favorisiert ist: das stufenartige Fortschreiten des Pro-

4 Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Wilhelm Fink Verlag, München 2001.

5 Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.

zesses des ästhetischen Konfigurierens der unseren Erfahrung von Alltäglichem zu Künstlerischem. Der offensichtliche Nachteil solcher Favorisierung besteht darin, dass sie die Eigenart des spezifisch künstlerischen Beitrags zur alltäglichen Erfahrung im Schatten stehen lässt. Gerade in dieser Hinsicht kann sich Heideggers Kunsttheorie als sehr produktiv erweisen, indem sie den Rückweg vom Kunst zur Welt ebnet.

### **3. Vom Zeug zum Kunstwerk und zurück: reziproke Vermittlung von Kunst und Erkenntnis**

Die von mir vorgelegene Interpretation der Heideggerschen Kunsttheorie wird zum Teil durch das Vorgehen nachgewiesen, das Heidegger gewählt hat, um der unverkürzten Beschreibung der Erfahrung des Kunstwerkes näherzukommen.

Heidegger nimmt seinen Ausgangspunkt beim Begriff des Zeuges, der bekanntlich auch in seinem früheren Denken sehr wichtige Rolle gespielt hat. In „Sein und Zeit“ ist das Zeug ein Seiendes, das im Kontext der „ontologischen“ Explikation einen methodischen Vorrang hat. Dieser Vorrang kommt von dem primären Charakter der Seinsweise dieses Seienden her, die nicht lediglich dem Seienden dieser Art (das Zeug) inhärent ist, sondern die Möglichkeitsbedingung der Erfahrung aller anderen Gegenstandstypen und der Welt im Ganzen darstellt. Schon Kantische Terminologie und Husserlsche „genetisch-strukturalistische“ Vorgehensweise, die in „Sein und Zeit“ nicht so schwer aufzuspüren sind, deuten auf das in späteren Schriften zu überwindende transzendentalistische Motiv an. Wie dieses Motiv im späteren Denken Heideggers überwunden wird, lässt sich am klarsten am Beispiel der Welt-Problematik zeigen. Im „Ursprung des Kunstwerkes“ ist die Welt nicht die transzendente Möglichkeitsbedingung (im Sinne der „Weltlichkeit“ als formaler Struktur der ontologischen Verweisungszusammenhänge), die nur deskriptiv-analytisch am Leitfaden der Zeug-Erfahrung *rekonstruiert* werden kann, sondern ein primäres, prinzipiell nichtobjektivierbares und inhaltlich gesättigtes performatives Milieu, oder Medium, das sich diesseits

---

der methodischen Zugangsweise (inklusive die phänomenologisch-hermeneutische) gewissermaßen spontan zeigt.

Es ist recht merkwürdig, auf welchem Wege Heidegger auf die Analyse des einzelnen Kunstwerkes (des Bildnisses Van Goghs) zukommt. Nachdem er sich von Anfang an auf die Macht der Tradition anvertraut hat, und durch die Hauptstationen des europäischen Denkens des Wesens des Dinges durchgegangen ist, hat er am Ende seines begriffsgeschichtlichen Exkurses ermittelt, dass das philosophische Denken das Ding nicht so sehr theoretisch erkennt als rücksichtslos „überfällt“. Keine der drei philosophischen Grundvorstellungen über Wesen des Dinges, die im Rahmen des Exkurses erörtert wurden, steht im Einklang mit unserem intuitiven, d.h. vortheorietischen Verständnis des „Dinghaften des Dinges“. Also, ungeachtet der zweiundeinhalbtausendjährigen Geschichte der hartnäckigen und verhängnisvollen Versuche, es zu bestimmen, beibehält das Ding nach wie vor ein Stück Autonomie. Und wir müssen – so Heidegger – das Ding eher in Ruhe lassen, damit gegebenenfalls es sich selbst zeigen könnte.

**208**

Eben das erreicht Heidegger mittels des Kunstwerkes, das er zuerst – und ganz absichtlich – als unverbindliche Illustration verwendet. Hier treffen wir darauf, was man eine *doppelte Indirektheit* oder reziproke Vermittlung nennen kann. Einerseits wird ein Zeug als das Seiende – dessen paradigmatischer Charakter von nun an nicht nur phänomenologisch, sondern auch alltäglich-intuitiv und historisch ausgewiesen ist<sup>6</sup> – innerhalb eines für europäische erkenntnistheoretische Tradition ganz ungewöhnlichen Mediums thematisiert: des Mediums des visuellen Kunstwerkes. Andererseits wird das Kunstwerk selbst nur indirekt, d.h. als eine fakultative Darstellung von etwas extrem nichtkünstlerischem ins Blickfeld gerückt (als die Darstellung von einem Paar Schuhe, die ihrerseits als fakultatives Beispiel des Zeuges dienen). Das Epistemologische und das Ästhetische werden hier in einen eigentümlichen funktionalen Zusammenhang gebracht: Das Kunstwerk wird im Kontext einer epistemologischen Aufgabe platziert und

6 Das Zeug ist laut Heidegger das Seiende, das vom Menschen hergestellt und deshalb für ihn ganz transparent ist. Außerdem wurde es in dieser paradigmatischen Rolle auch durch die Tradition der christlichen Theologie legitimiert.

wahrgenommen, die durch allmähliche Einbeziehung in die innere Logik der Bildwahrnehmung letztendlich erledigt wird. Diese reziproke Vermittlung von Epistemologischem und Ästhetischem, diese Überlappung von zwei üblich voneinander getrennt gehaltenen Bereiche des Seins führt zur Neutralisierung der überlieferten epistemologischen und ästhetischen Einstellungen, die einen unkritischen und auf direktem Wege fast unüberwindbaren geschichtlichen Horizont des menschlichen Denkens und Handelns bilden.

Der positive Effekt dieser negativen Operation (Neutralisierung) besteht darin, dass durch sie ein Entscheidungsbereich eröffnet wird, der die etablierten Kategorien und Grenze in Bewegung bringt. Hier finden wir uns auf einem eigentümlichen neutralen Territorium, das die vorgegebenen historischen Konstellationen offenbaren und transformieren lässt. In diesem konkreten Fall handelt es sich um die Möglichkeit, die Wahrheit diesseits der methodischen Erkenntnis und die Kunsterfahrung diesseits des ästhetischen Kanons in ihrem Zusammenhang zu denken.

#### **4. Vom Kunstwerk zum Geschehen: Performativität und Transregionalität der Kunst**

Wie gesagt, um die eingeübten ästhetischen Einstellungen und Verhaltensweisen zu blockieren, thematisiert Heidegger das Kunstwerk im Kontext der Funktion, die man nicht zu den künstlerischen zu zählen pflegt. Aber gleichzeitig damit werden auch die habitualisierten – und ebendeswegen noch machtvolleren – erkennenden Einstellungen und Verhaltensweisen gegenüber der Gegenstandswelt suspendiert. In den Worten Heideggers: um „den Weg zum Dinghaften des Dinges nicht [zu] erzwingen“, müssen wir „ein Zeug ohne eine philosophische Theorie einfach beschreiben“.<sup>7</sup> Die Beschreibung wird mit Hilfe der bildlichen Darstellung vollzogen, die nach den anfänglichen Erwartungen Heideggers (Natürlich spielt er nur einen Uneingeweihten) lediglich „die Veranschaulichung erleichtern“ soll.

---

<sup>7</sup> Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Philipp Reclam, Stuttgart, 1960, S. 25-26.

Aber die nichtästhetische Wahrnehmung des visuellen Kunstwerkes (des Bildnisses Van Goghs) ist über die ihr zugemutete (d.h. illustrative) Funktion weit hinausgegangen. Das Bild hat etwas sehen lassen, was sonst unsichtbar bleibt: die „Verlässlichkeit“, die Heidegger als eine der Dienlichkeit gegenüber tiefere ontologische Dimension postuliert.

Im Unterschied zur Dienlichkeit stellt die Verlässlichkeit etwas mehr als nur eine formale Struktur der Um-zu-Verweisungen dar. Sie ist laut Heidegger die „Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges“.<sup>8</sup> Diese Fülle, wie es aus dem Text folgt, wird im künstlerischen Bild phänomenal und sogar eminent sichtbar. Sie ist nicht formal, sondern inhaltlich, mit phänomenal erscheinenden Bedeutungen gesättigt. Die eminente Sichtbarkeit, oder das auf die Spitze getriebene Sein-als-Phänomen dieser Inhalte (oder Bedeutungen) ist eine Folge des „Verdichtungsprozesses“, der als das Werden der Materie zur Bedeutung beschrieben werden kann, und der mindestens den einigen Kunstwerken inhärent ist.

210

Also erwies sich im Gang der Überlegungen Heideggers das Kunstwerk nicht als fakultatives Instrument für die auf die begriffliche Erkenntnis ausgerichtete Beschreibung des nichtkünstlerischen Objektes, sondern eher als die selbständige Wahrheitsquelle: „Das Zeugsein des Zeuges“ wurde dadurch gefunden, „dass wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten. *Dieses hat gesprochen* (Hervorhebung von mir). *In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen* (Hervorhebung von mir).“<sup>9</sup>

Diese kognitiven und räumlich-zeitlichen Effekte macht das künstlerische Bild nicht als ein Artefakt, das mit einer entsprechenden Funktion (mit einem kulturellen Wert) ausgestattet und in die geeigneten kulturellen Kontexte gesetzt ist. Das Kunstwerk ist laut Heidegger kein isolierbares Artefakt, sondern ein Geschehen der Wahrheit im Sinne der Eröffnung der primären Weltkonstellation: „Im Werk ist, wenn hier eine Eröffnung des Seienden geschieht in das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk“.<sup>10</sup> Also versteht Heidegger das

8 Ibid., S. 28.

9 Ibid., S. 29.

10 Ibid., S. 30.

Kunstwerk als ein Geschehen, ein Prozess, dessen Reichweite den geschlossenen Raum der Kunst (wie ihn die klassische Ästhetik versteht) weit übersteigt. Heidegger unterstreicht den performativen und transregionalen Charakter der Kunstwerke, was den aktuellen Tendenzen in der gegenwärtigen Kunsttheorie völlig entspricht.

Auch einige von gegenwärtigen sozial-theoretischen Konzeptionen gehen in dieselbe Richtung. Z.B. hat Jeffrey Alexander, Gründer des Projektes der kulturellen Soziologie, vor kurzem die „ikonische Wende“ in der soziologischen Forschung proklamiert. Darunter versteht er die systematische Untersuchung der sozial-kommunikativen Funktionen der materiellen Oberflächen in künstlerischen und alltäglichen Erfahrungen.<sup>11</sup>

## **5. Medialität der Kunsterfahrung: Zusammengehörigkeit von Materie, Sinn und Raum**

Um die Topologie, strukturelle Verfassung und den Wahrheitscharakter dieses Geschehens besser zu verstehen, brauchen wir vielleicht eine Begrifflichkeit, die zum Opfer der quasi-poetischen Tonart der Heideggerschen Rede nicht so leicht fällt.

Im Folgenden deute ich nur schematisch an, welches Potential bei der heutigen Interpretation von der Kunsttheorie Heideggers die Begriffe wie Materialität, Räumlichkeit, Heterotopie, Medialität etc. haben könnten, und welche Rolle dabei gegenwärtige Bild-Problematik bzw. Bildtheorie spielen kann.

Das Spezifikum des Geschehenscharakters der Kunsterfahrung, wie Heidegger es versteht, zeigt sich besonders klar bei näherer Betrachtung der Frage nach der Rolle und dem ontologischen Status der Materialität des Kunstwerkes. Während die Materialität des Zeuges bei seinem Herstellen „gebraucht und verbraucht“ wird, „verschwindet in der Dienlichkeit“, lässt das Kunstwerk „den Werkstoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen, und zwar im

---

11 Jeffrey Alexander, „Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti's Standing Woman“, *Theory, Culture & Society* 25/5 (2008), p. 1-19.

Offenen der Welt des Werkes“<sup>12</sup>.

Natürlich legt solche Formulierung die Frage nahe, wie so etwas möglich ist? Wie sollen wir uns einen Werkstoff denken, der sich in und mit dem Erscheinen eines Objektes und nur *innerhalb seiner eigentümlichen „Welt“* „allererst“ zeigt? Und warum hat solches „Zeigen“ etwas mit Wahrheit zu tun?

Als einen Übersetzungsversuch der eigenwilligen und hermetischen Begriffssprache Heideggers möchte ich eine Parallele mit der Verfassung des visuellen materiellen Bildes vorschlagen. Ein der Grundzüge der Bildwahrnehmung ist die Zusammengehörigkeit von zwei Wahrnehmungsweisen: Sehen-als und Sehen-in. Das Bild wird nicht als ein Ding unter anderen Dingen innerhalb pragmatischer Wahrnehmungskontexte aufgefasst. Während die Wahrnehmung des Dinges sein Endziel in anderen Dingwahrnehmungen hat und deshalb keine Selbständigkeit und keinen Eigenwert beanspruchen kann, wird die Bildauffassung gerade ihrerwegen vollzogen. Dingwahrnehmung ist unvermeidlich ein diskreter – weil identifizierender – *Auffassungsakt*, während die Bild- bzw. Kunstwahrnehmung eine Art Scannen darstellt, das die temporale Struktur des Verweilens aufzeigt.

212

Dieser Unterschied kann natürlich nicht umhin, seine Parallele auf der Gegenstandsseite zu haben. Zu den Schlüsselcharakteristiken des wahrnehmbaren Dinges gehört die Individualität, d.h. die Identifizierbarkeit, die – was schon aus dem Begriff folgt – die Dominanz der propositionalen, d.h. vom begrifflichen Denken geleiteten Einstellung des wahrnehmenden Subjektes voraussetzt. Die Dominanz dieser Einstellung führt letztendlich dazu, dass die Materialität und Sinnlichkeit nicht so große Rolle innerhalb der alltäglichen Wahrnehmungserfahrungen spielen, wie es auf ersten Blick scheinen könnte. Dagegen zeichnet sich das Bild als ein Wahrnehmungsobjekt (die Bild-Fläche) dadurch aus, dass *alle* seine sinnlichen Elemente *gleichzeitig* in Erscheinung treten. Dabei bilden das Sinnliche (das Erscheinen des Bildes) und das Sinnhafte (die bildhafte Erscheinung) einen untrennbaren Zusammenhang, der auch die spezifische räumliche Natur des visuellen Kunstwerkes charakterisiert. Die konstitutiven Elemente des Bildes, die – wie im Falle der künstlerischen zweidimensionalen Bilder – die inhaltlich gesät-

12 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Philipp Reclam, Stuttgart, 1960, S. 42.

tigte ikonische Fläche herausbilden, erscheinen nicht in irgendeinem gegebenen Raum, sondern sie selbst machen den Raum ihres eigenen Erscheinens aus. Diese eigentümliche Verfassung des Bildes – die oben erwähnte Zusammengehörigkeit von Sehen-als und Sehen-in – gestattet es nicht mehr, zwischen dem Erscheinungsraum und Erscheinungsobjekt zu unterscheiden, oder das Bildliche von der es verkörpernden Materialität zu separieren. Während die Dinge der Wirklichkeit die entsprechenden materiellen Eigenschaften *haben*, zeigt sich das Bild in – und mit – seiner Materialität, die jetzt nicht ein Ding von einem anderen trennt, sondern eine Rolle primäres Erscheinungsmediums übernimmt.<sup>13</sup>

Vielleicht eben diese – materielle und performative – Medialität hat Heidegger im Auge, wenn er über die Kunst als das Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit spricht. Die Wahrheit ist dabei etwas ganz irdisches: die primäre Erfahrungskonstellation, die sich im Medium der künstlerischen Bildlichkeit zeigt (d.h. diesseits der Differenz von Wahrnehmungsakt und Wahrnehmungsobjekt), und die alsdann in Form der habitualisierten Einstellungen (oder normalisierten Sediments) in die Alltagserfahrungen eingeht. Diese primären Erfahrungskonstellationen sind eine Art Null- oder Gleichgewichtspunkte, die die *Welterfahrung* in ihrer Unterschied zum *Weltdenken* und *Welterforschen* ermöglichen, aber zugleich sind sie auch diejenige, von denen jede Uneinigkeit, Diskordanz, sogar Feindlichkeit ihren Ausgang nimmt.

Natürlich habe ich hier nur einige Aspekte der Heideggers Kunstphilosophie getroffen. Aber ich bin sicher, dass viele (wenn nicht alle) von seinen im „Ursprung des Kunstwerkes“ vertretenen Thesen in der Perspektive der gegenwärtigen ästhetischen und Bildtheorien fruchtbar interpretiert werden können. Vielleicht nicht so sehr die Ideen Heideggers im Bereich der Kunsttheorie als seine Begriffssprache ist heute nicht mehr akzeptabel.

---

13 Es handelt sich dabei ums Medium im Sinne der Mitte (oder des Milieus) und nicht im Sinne des Vermittlers (Instrument, Träger, Kanal).