

Heidegger und die moderne Malerei

SEKIGUCHI Hiroshi

Japanisch-Deutsches Kulturinstitut, Kyoto

1. Vorwort

Wie dachte Heidegger über moderne Kunst?

In dem Vortrag „Der Ursprung des Kunstwerkes“ von 1935, der im darauffolgenden Jahr wiederholt wurde, sagt Heidegger: „Alle Kunst ist – im Wesen Dichtung.“ [1] Tatsächlich sind die meisten der in seinem Text angeführten Kunstwerke Werke der Dichtung. Unter den Dichtern des 20. Jahrhunderts lenkt er seine Aufmerksamkeit besonders auf Rilke, Trakl und George. Aus dem Vortrag kann man ungefähr folgern, was Heidegger über moderne Literatur dachte. Abgesehen von den drei Genannten ist Heideggers Urteil über moderne Literatur ganz negativ. Tatsächlich sagt er: „Die heutige Literatur -- ist weitgehend destruktiv.“ [2]

Wie dachte Heidegger aber über Malerei? Diese Frage möchte ich hier untersuchen.

Es ist wohlbekannt, dass Heidegger in dem Vortrag „Der Ursprung des Kunstwerkes“ ausführlich auf van Goghs Bild der Bauernschuhe eingeht. Der späte Heidegger hat sich mehrmals über Werke von Cézanne und dessen Methodenbegriff der „réalisation“ geäußert. In Band 81 der Heidegger-Gesamtausgabe sind zwei fragmentarische mit „Cézanne“ überschriebene Texte aufgenommen. Nun ist van Gogh 1890 gestorben, und Cézanne hat nur sechs Jahre im zwanzigsten Jahrhundert gelebt. Es dürfte schwierig sein, die beiden als für die Moderne repräsentative Maler anzusehen.

Unter den Malern des 20. Jahrhunderts hat Heidegger sich nur über einen, Paul Klee, geäußert. Allerdings hat er keinen einzigen Aufsatz zu Klee geschrieben. Nach G. Seubold sind nur 17 Seiten „Notizen“ im A 5-Format, die Heidegger wohl in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre zu Klee geschrieben hat, erhalten.

Aus dieser Tatsache folgert man vielleicht, Heidegger habe die modernen Maler nicht verstanden. Oder beurteilte er die moderne Malerei als *weitgehend destruktiv* und hat sie deshalb nicht geschätzt? Tatsächlich sind in den von Seubold zusammengestellten „Klee-Notizen“ folgende Worte enthalten.

„Heutige Kunst: Surrealismus=Metaphysik; abstrakte Kunst =Metaphysik; gegenstandlose Kunst=Metaphysik.“ [3]

Wie schon bemerkt, dachte Heidegger, die Dichtung sei die wesentlichste unter den Künsten, und darunter waren es die Werke Hölderlins, die er am meisten schätzte. Über die Werke dieses Dichters bemerkte er, dass sie „schlechthin außerhalb der Metaphysik und damit außerhalb des Wesensbereiches der abendländischen Kunst stehen“ [4]. Will moderne Kunst wahrhaft Kunst

sein, darf sie nicht metaphysisch sein. Heidegger rechnet die Werke Klees nicht unter die "abstrakte Kunst". Heißt das, er hat Klee als einzige Ausnahme und die übrige moderne Kunst als "metaphysisch" betrachtet und sie nicht als wahre Kunst angesehen? Verhält es sich wirklich so?

2. Die von der Wirklichkeit sich abkehrenden modernen Künstler

Heidegger zufolge ist Metaphysik eine Weise des Denkens, in der das Ganze dessen, was ist, aufgrund der Einteilung in einen Bereich des Sinnlichen und einen Bereich des Nichtsinnlichen (oder Übersinnlichen) erfasst wird. Metaphysische Kunst verbindet die beiden Bereiche durch den Gebrauch von Symbolen und will so einen nichtsinnlichen Sinn durch sinnlichen Stoff „ausdrücken“. Dabei wird der nichtsinnliche Sinn als das wahrhaft Wirkliche angesehen, nicht der sinnliche Stoff. In der Vorlesung über „Hölderlins Hymne ‚Der Ister‘“ von 1942 bemerkt Heidegger das Folgende:

„Wenn zum Beispiel im Unterschied zu Platon das einzelne sinnlich wahrnehmbare Wirkliche als eigentlich »Reale« gefaßt wird und die Kunst sich die Aufgabe stellt, »realistisch«, »naturalistisch« das Wirkliche in seiner Besonderung und Eigentümlichkeit zur Erscheinung zu bringen, so bleibt auch im extremsten Naturalismus noch dies das erste und einzige Anliegen, *nicht ein einzelnes Wirkliches*, sondern gerade die Wirklichkeit, wie sie ist, darzustellen. Die Wirklichkeit des Wirklichen, z. B. einer Landschaft, ist aber nicht etwas, was innerhalb der Landschaft, wie der einzelne Baum und der einzelne Stein und der einzelne Wolkenfetzen vorkommt, sondern die Wirklichkeit des Wirklichen ist selbst ein Nichtsinnliches.“ [5]

Von der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts bis zum Impressionismus sind – auch in „realistischen“ Bildern – die einzelnen wirklichen Dinge, die der Maler zeichnet, Symbole, um den Sinn eines Nichtsinnlichen zum Ausdruck zu bringen. Wie realistisch ein Kunstwerk auch ist, die Darstellung von einzelnen Dingen als solche ist nicht sein Ziel. Heidegger, für den die moderne Kunst im Ganzen „Metaphysik“ ist, denkt über die modernen Künstler nicht viel anders.

In der Tat gilt das Interesse der modernen Maler nicht der Darstellung einzelner realer Dinge. Man kann darauf hinweisen, dass ein Charakteristikum der modernen Kunst als Ganzen in der Abwendung von der äußeren Realität besteht.

So gibt es beispielweise über die Surrealisten die folgende Anekdote: Um die Zeit, als Alberto Giacometti abstrakte Plastiken, so genannte „Objekte“ schuf, trat er auf Einladung André Bretons einer Gruppe von Surrealisten bei und widmete sich hinfert ganz dem Zeichnen von Gesichtern, deren Modelle vor ihm saßen. Als Breton davon erfuhr, warf er Giacometti umgehend aus der Gruppe. Damals soll er gesagt haben: „Gesichter? Jeder weiß doch, was ein Gesicht ist!“ Breton konnte Künstler, die realistische Bilder malen, nicht akzeptieren [6].

Die Surrealisten wendeten den Blick von der äußeren Welt ab und richteten ihn auf den Bereich des Unbewussten. So entnahm zum Beispiel Salvador Dalí seinen eigenen Träumen

Ideen, nach denen er Werke schuf. Seit seiner Jugend war ein leidenschaftlicher Leser Sigmund Freuds, von dessen Theorien er stärkste Einflüsse erhielt. Das Schaffen Dalís ist gleichsam eine Anwendung von Freuds „Traumdeutung“, indem er versuchte, in seinen Werken nachzuahmen, wie das unsinnliche Unbewusste im Traum symbolisch zu Ausdruck gebracht wird. Wie der Psychoanalytiker deutete der Künstler den Sinn des Unbewussten, den er dann in seinen Werken zum Ausdruck brachte.

Eine weitere Episode handelt von Piet Mondrian, einem Vorläufer der abstrakten Malerei. Der für seine konkreten Darstellungen von Mädchenkörpern bekannte Balthus besuchte eines Tages zusammen mit Giacometti die Wohnung von Mondrian. Balthus erinnert sich daran wie folgt: „Eines Tages besuchten wir Mondrian, der eine Wohnung mit Blick auf die Seine hatte. Wir schauten durchs Fenster auf die Reihe von Bäumen am Ufer, als er hereinkam und wutentbrannt das Fenster zuschlug. Was für ein seltsamer Mann!“ [7]

Diese Episode enthält einen entscheidenden Hinweis auf das Wesen des Malers Mondrian. Tatsächlich schuf er seine Werke, indem er das „Fenster“ zur äußeren Wirklichkeit zuschlug.

In einem Text Mondrians heißt es:

„Kunst soll der unmittelbare Ausdruck des Universellen in uns sein, das heißt die exakte Erscheinung außerhalb unseres Wesens. So verstanden ist das Universelle das, was stets ist und bleibt, das für uns mehr oder weniger Unbewußte, im Gegensatz zum mehr oder weniger Bewußten, dem Individuellen, welches sich stets wiederholt und erneut.“ [8]

„Indem wir die Form der äußeren Erscheinung sehen, die Geräusche, Töne und Worte hören, erscheinen sie uns anders als durch unser universelles Gesicht und Gehör.“ [9] „Der neue Geist unterdrückt das Beschreibende in der Kunst.“ [10]

Im Gegensatz zu van Gogh und Cézanne, die in der Natur nach Motiven suchten, nennt Mondrian ein Schaffen, das einzelne Naturdinge sieht, „tragische Gestaltung“ [11]. Ihm zufolge wird die Natur vom Zufall beherrscht, und befindet sich in einem chaotischen Zustand. Ein Bild, das einen Anblick der Natur, der so weit vom Wesen entfernt ist, abbilden will ist „tragisch“. Das Wesen, an das Mondrian hier denkt, ist etwas ewig-universelles und ideales, das von der einmalig geschehenden individuellen Wirklichkeit verschieden ist. Eigentlich muss es etwas sein, das in dem Bereich der nichtsinnlichen Begriffe existiert. Sein Interesse gilt also dem Ausdruck von etwas Begrifflichem, und man kann sagen, sein Kunstverständnis beruhe vollständig auf einer metaphysischen Unterscheidung. Auf diese Weise flüchtet Mondrian vor der chaotischen Wirklichkeit und wendet sich der Gestaltung von Begriffen zu.

Insgesamt gesehen, hat der gestaltende Künstler in der Moderne aufgehört, sich von der Welt der Dinge faszinieren zu lassen. Er nimmt seinen Stand in der inneren Welt oder im Bereich der Begriffe.

Warum wendet er sich von der Wirklichkeit ab? Wahrscheinlich weil die Wirklichkeit allzu langweilig scheint. Je mehr man schaut, desto gleichgültiger sieht sie aus. Technisch organisierte Städte, erschlossene Natur, entfremdete Menschen- die anders als die Menschen ehemals als Masse der Industriegesellschaft ihr „Gesicht“ verloren haben – all diese Dinge fehlt die Spannung und bieten nur noch einen wahrhaft eintönigen Anblick. Die vielen Unterschiede sind

verschwunden, die Welt ist eiförmig geworden, und in allen Bereichen herrscht Zweideutigkeit. Für das Unerhörte ist in dieser Welt kein Platz. Es scheint, als müsse man, wenn man etwas, das der Betrachtung würdig ist, sucht, an die Ränder des Universums gehen.

Dass die modernen Künstler sich nicht mehr von wirklichen Dingen und Menschen faszinieren lassen, liegt nicht daran, dass es den einzelnen Künstlern an Fähigkeit mangelt; auch nicht an einem Mangel in ihrer Sichtweise. Es liegt daran, dass die vielen wirklichen Dinge keine Dinge und keine Menschen sind, sondern bloß ausgedehntes Vorhandenes, Gleichgültiges, Eintöniges, etwas, das den wesentlichen Unterschied verloren hat.

3. Perspektive und Objektivierung

Worin liegt der ontologische Grund dafür, dass Welt und Mensch ihre Faszination verloren haben und zu etwas geworden sind, das eintönig scheint? Es liegt daran, dass sie zu „Objekten“ geworden sind. Das heißt, das „Weltbild“, das die Moderne hervorgebracht hat, gilt den modernen Künstlern als etwas Eintöniges.

Seit der Italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts haben die Maler Europas viel Mühe darauf verwendet, die Perspektive als Technik der Malerei zu entwickeln. Durch die Perspektive wurde das Bild gleichsam zu einem „Fenster“, das zur Welt hin offensteht, und von wo aus man durch die Welt hindurch schauen kann. Folgt man beispielsweise den Ausführungen von Albrecht Dürers „Underweysung der Messung“, dann tut man so, als ob man beim Zeichnen der äußeren Welt sein eine Auge an einer Zielvorrichtung fixiert und durch einen Rahmen, der einem „Fenster“ gleicht, die Welt schauen. Das heißt, man schaut auf die Welt durch ein Gitter, in das in gleichem Abstand Fäden gespannt sind und achtet darauf, wo die Umrisslinien der Dinge die Fäden des Gitters schneiden. Die Lage der Schnittpunkte überträgt man auf Millimeterpapier.

Die Behauptung Dürers ist eine exakte Schematisierung des Sachverhaltes, wonach „das Subjekt das Objekt vorstellt“.

In seinem Vortrag „Die Zeit des Weltbildes“ aus dem Jahre 1938 sagt Heidegger zur Vergegenständlichung der Dinge das Folgende: In der Moderne werden Natur und Geschichte „zum Gegenstand des erklärenden Vorstellens [...] Diese Vergegenständlichung des Seienden vollzieht sich in einem Vorstellen, das darauf zielt, jegliches Seiende so vor sich bringen, daß der rechnende Mensch des Seienden sicher und d. h. gewiß sein kann.“ [12]

Wie in dem obigen Beispiel werden, wenn der Maler die Welt durch jenes Fenster betrachtet, alle Dinge in der Welt vor dieses „Fenster“ gestellt und die Fäden sind ein Maßstab, mit dem der Mensch die zum Bild gewordene Welt misst und berechnet. Folglich kann man dieses „Fenster“ den Ursprung der cartesianischen Koordinaten nennen. Darin hören die Dinge auf, Dinge zu sein, und werden zu Vorstellung und Gegenstand. Die These Max Plancks, dass „wirklich ist, was messbar ist“ [13], konnte schon in der Renaissance Wahrheit beanspruchen. Die Maler der Zentralperspektive nahmen einen Maßstab und maßen die ganze Welt. Sie dachten, dass das, was sie mit geometrisch exakten Messungen erfassten, die wahre Gestalt der Dinge sei. Deswegen musste der Maler sich die Kunst des Messens aneignen. Und Dürers Werk erhielt tatsächlich den Titel „Underweysung der Messung“.

So wurde alles in der Welt gemessen und einheitlich zu etwas Messbarem gemacht. Dabei verlor die Welt aber ihre wesentliche Differenz, und alles wurde gleich-gültig.

4. Die von der Wirklichkeit faszinierten Künstler

Trotzdem aber gab es auch nach der Renaissance weiterhin Künstler, die, von der Wirklichkeit fasziniert, diese darstellten. Zum Beispiel wurde der schon erwähnte, außerhalb der Metaphysik stehende Künstler Hölderlin von der Wirklichkeit überwältigt und war von ihr fasziniert.

In einem auf das Jahr 1802 datierten Brief des Dichters an seinen Freund Böhlendorff finden sich die folgenden Zeilen.

„Mein Theurer! / Ich habe Dir lange nicht geschrieben, bin indeß in Frankreich gewesen und habe die traurige einsame Erde gesehn; die Hirten des südlichen Frankreichs und einzelne Schönheiten, Männer und Frauen, die in der Angst des patriotischen Zweifels und des Hungers erwachsen sind. / Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen.“ [14]

Hölderlin erblickte die Natur und die Menschen Südfrankreichs und war ergriffen. Er war fasziniert von der „Fülle der andrängenden Bilder“ [15]. Heidegger liest die Stelle, wonach Hölderlin von Apollo geschlagen war, als „von einem Übermaß des Lichtes geschlagen“ [16] und sagt an anderer Stelle: „Die Übergroße Helle hat den Dichter in das Dunkel gestoßen.“ [17] Der Dichter verlor schließlich seinen Verstand und stürzte in den Wahnsinn.

Wenn es einen Maler gibt, der die Landschaft, die Hölderlin in Südfrankreich sah, im Bild darstellte, dann kommt van Gogh dem wohl am nächsten. War nicht auch der Maler in Arles „von Apollo geschlagen“? In einem Brief schreibt er, ihn habe „eine schreckliche Hellsichtigkeit“ [18] heimgesucht, und er sei von der „Schönheit der Natur“ überwältigt gewesen. In einem Brief an den Kritiker Aurier aus dem Jahr 1890 heißt es: „die Erregung, die mich angesichts der Natur ergreift, steigert sich bei mir bis zur Ohnmacht.“ [19]

Auch Cézanne, der sich in Aix-en-Provence seiner malerischen Tätigkeit widmete, war von der Natur überwältigt und fasziniert. So schreibt er im Januar 1904 in einem Brief an Louis Aurenche, „ein starkes Empfinden für die Natur --- und das meine ist gewiß sehr lebhaft --- ist die notwendige Grundlage aller künstlerischen Gestaltung und auf ihr beruht die Größe und die Schönheit des künftigen Werkes“ [20].

Cézanne und van Gogh gingen jeden Tag nach draußen um Motive zu sammeln. Sie konnten nicht anders. Auch Klee war ein Maler, der angesichts der Natur die höchste Freude empfand.

So wie einst Thales beim Erblicken der *physis* ein θαυμάζειν, das heißt ein Erstaunen verspürte, wurden für die Augen der Künstler die in jedem Augenblick sich neu zeigenden Dinge und Gestalten der Menschen als etwas *Erstaunenswertes* fühlbar. Wie bekannt, verkündete Cézanne: „Mit einem Apfel will ich Paris in Erstaunen versetzen!“. In Erstaunen versetzt wurde

vor allem aber Cézanne selbst. Künstler wie Cézanne und van Gogh waren von der täglich erneut in erstaunenswerter Gestalt erscheinenden Wirklichkeit fasziniert. Weil das, was sie sahen, eine so starke Anziehungskraft auf sie auswirkte, waren sie wie besessen davon, es zu malen. Die über lange Zeit ausgeübte intensive Arbeit führte sie in einen Zustand totaler Erschöpfung und schließlich in den Tod.

Die Dinge, die diese Künstler malten, waren keine mit einem Sinn verbundenen Symbole mehr. Und auch die von Hölderlin beschriebenen Flüsse Rhein und Donau symbolisierten, Heidegger zufolge, keinen Sinn. [21] Genauso sind die Werke Cézannes keine Symbole und bedeuten nichts. Sein Stilleben eines Apfels ist nicht der Apfel Adams und auch kein symbolischer Ausdruck der Gefahren sinnlicher Freuden. Auch der Berg Saint Victoire symbolisiert nichts. Überhaupt wollen seine Werke nicht irgendeinen Inhalt zum Ausdruck bringen. Cézanne sagt folgendes: „Das ganze Wollen des Malers muß schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein. Dann wird sich auf seiner lichtempfindlichen Platte die ganze Landschaft abzeichnen.“ [22] Es wäre natürlich ein völliger Irrtum diese Haltung des Künstlers als passiv zu bezeichnen. Der Künstler besitzt vielmehr einen starken Willen, den er selbst zum Schweigen bringt und der alle Anstrengung darauf richtet, die Stimme der Dinge zu hören. Er versucht so, die Dinge zu realisieren, was es heißt, „ein vollkommenes Echo [zu] sein“.

5. Die sich zeigend erscheinenden Dinge

Was ist nun diese Natur, bzw. diese Wirklichkeit, die solche Künstler sehen?

Erwin Panofsky hat völlig zu recht bemerkt, der perspektivische Raum der Renaissance sei in seinem Wesen identisch mit dem Raum in Kants „Kritik der reinen Vernunft“. Wir können das auch so ausdrücken: Der Maler der Perspektive kann nicht das Ding an sich erkennen, sondern nur den vorgestellten Gegenstand. In der Apparatur Dürers erfüllt das Fenster die Funktion des Maßstabs; was wird dann aus den Dingen außerhalb des Fensters? Sie werden nicht mehr zu Gegenständen, sondern sind als die Dinge selbst. Wie in „Sein und Zeit“ ausgeführt, werden sie in der Umsicht als zuhandenes Zeug entdeckt. Unter dem Blick des Malers aber hören die Dinge auf, Zeug zu sein. Sie werden zu nichts anderem als zu „Dingen“ selbst.

Wie malt man etwas, das weder Symbol, noch Gegenstand, noch Zeug, sondern „Ding“ ist? Das Folgende ist ein Auszug aus einem Text Paul Klees, den Heidegger in seinen „Klee-Notizen“ zitiert.

„Dennoch wird die Wiedergabe fern von der Natur wieder zur Norm, und dabei gewinnt die Konstruktion auch als technische Erleichterung vermehrte Bedeutung. Es tritt also das Gerüst des Bildorganismus in den Vordergrund, und wird zur Wahrheit *coute que coute*. Häuser, die sich einem interessanten Bildgerüst einfügen sollen, werden schief ... Bäume werden vergewaltigt, Menschen werden lebensunfähig, es wird ein Zwang bis zur Unkenntlichkeit des Gegenstands, bis zum Vexierbild. Denn hier gilt kein profanes Gesetz, hier gilt ein Kunstgesetz. Schiefe Häuser fallen im Bilde nicht, Bäume brauchen nicht weiter

auszuschlagen, Menschen brauchen nicht zu atmen. Bilder sind keine lebenden Bilder.“ [23]

Klee spricht hier vom so genannten *déforme*. Zu den „profanen Gesetzen“ zählt wohl auch das der Perspektive, aber davon unterschieden gibt es ein „Kunstgesetz“. Der von ihm beherrschte Bereich ist die Wirklichkeit für den Künstler. Hier werden von einer Spannung erfüllte Dinge sichtbar, die ihn in Erstaunen versetzen.

Auch in den Werken Cézannes gibt es oft das *déformer*. Besonders die späten Werke sind oftmals Synthesen verschiedener Blickpunkte, sie stehen deshalb, wie immer wieder behauptet wurde, im Widerspruch zum Gesetz der Perspektive. Zu einer solchen Auffassung kommt man, wenn man die Sichtweise der Perspektive als die alleinig richtige zugrunde legt. Cézannes Werke, zum Beispiel ein *Stilleben*, sind keine Schöpfungen, in denen verschiedene Bildflächen nach dem Gesetz der Perspektive kombiniert sind. Cézanne will, wie er selbst sagt, immer das Ganze malen. Das Bild, das für den auf die Teile konzentrierten messenden Blick aus Teilen zusammengesetzt scheint, stellt für den Maler ein Ganzes dar; er malt das, was sich seinem Blick wirklich so zeigt, einfach so wie es ist, mit Cézannes Worten: *réaliser*.

Die Dinge werden nicht als Gegenstände erkannt, sie sich zeigend erscheinen. Cézanne sagt zum Beispiel: „Man glaubt, daß eine Zuckerdose keine Physiognomie, keine Seele hat. Aber das verändert sich auch täglich. Man muß sie zu nehmen wissen, sie umschmeicheln, diese Herren da.“ [24] Eben das meint ist das sich zeigend Erscheinen der Dinge, die Cézanne sieht. Der Maler nimmt die erscheinenden Dinge so, wie sie erscheinen. „Das Motiv nicht zu sich heranziehen, sondern sich ihm beugen. Es in uns entstehen, in uns keimen lassen.“ [25] So zeigt das Motiv sich wahrhaft selbst. Auch die Gestalten der wie deformiert wirkenden Dinge erscheinen in Wirklichkeit so, weil sie sich selbst so wie sie sind zeigen. Der Maler holt nicht etwas aus seinem Innern hervor und zeigt es. Seine Werke kann man nicht Produkte der Phantasie nennen. Tatsächlich spricht Cézanne vom „Haß gegen die Phantasie-gebilde“. [26]

In dieser Hinsicht gilt dasselbe für die Werke Klees. Auch er wendet sich niemals von der Wirklichkeit ab. Auch seine Werke erfassen das sich zeigend Erscheinen der Dinge. Im Zusammenhang mit Klees Werken sagt Heidegger folgendes: „Je weniger gegenständlich gedeutet --- um so erscheinender ; bringt die ganze Welt mit sich“. Auch wenn die Werke Klees abstrakt wirken, beruht sein Schaffen doch auf der Erfahrung der Welt. Eben deshalb können sie „die ganze Welt mit sich [bringen]“.

Man hat behauptet, die Künstler des 20. Jahrhunderts malten nicht mehr die Wirklichkeit, weil die Vision der Photographie sich verbreitet hätte, aber das stimmt nicht. Denn die Photographie kann das Gemälde nicht ersetzen, weil seine Vision das Erscheinen der wirklichen Dinge nicht erfassen kann. Für den Künstler ereignet sich die Wirklichkeit in jedem Moment; sie ist etwas, was erscheint. Sie ist nichts Statisches wie die Vision der Photographie. Klee sagt: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“. [27] „Das Sichtbare wiedergeben“ wäre auch für die Photographie möglich. Allerdings ist es nur dem Künstler möglich, das Sichtbare sichtbar zu machen, das heißt, es zur Erscheinung zu bringen. Wenn er sich ans Malen macht, werden die Dinge – ganz gleich welche – nicht zu Gegenständen, sondern zu erscheinenden „Dingen“. Der Künstler versucht, dadurch, dass er die Dinge in ihrem Erscheinen malt, sich gemeinsam mit dem Betrachter des Werkes von der Gestalt dieser Dinge faszinieren zu lassen.

6. Athletische Dinge

Wenn ein Ding als spannungsreich und Erstaunen hervorrufend erscheint, liegt es in einer Art von Streit der Entgegengesetzten. Die einander Entgegengesetzten lassen jeweils ihr Eigenes hervortreten, und wenn der Streit immer spannungsreicher wird und die Differenzen immer extremer werden, wenn so die Dinge erscheinen, treten sie immer stärker hervor.

In dem schon zitierten Brief Hölderlins an Böhlendorff gibt es folgendes Wort: „Das Athletische der südlichen Menschen, in den Ruinen des antiken Geistes, machte mich mit dem eigentlichen Wesen der Griechen bekannter.“ [28]

Zu dem hier erwähnten „Athletischen“ merkt Heidegger an:

„Hölderlin erfährt »das Athletische« nicht abgesondert für sich, sondern im Element des antiken Geistes. Das griechische Zeitwort ἀθλέω heißt: kämpfen, ringen, fassen und tragen. Griechisch gedacht, bringt das Athletische alles miteinander Ringende wechselweise zum Vorschein und Behalt. Das Athletische ist das heldisch »Kriegerische« im Sinne des πόλεμος, jenes Kampfes, den Heraklit als die Bewegung denkt, in der und für die Götter und Menschen, das Freie und das Knechtische ins Scheinen ihres Wesens herauskommen.“ [29]

Das „alles miteinander Ringende“, von dem Heidegger spricht, ist der Widerstreit in den Dingen, durch welchen die Dinge ins Sein kommen. Heidegger denkt diese Seinsweise der Dinge als Versammlung der miteinander im Streit liegenden Erde und Himmel, Sterblichen und Götter, d.h. als Geviert. Das Athletische bringt die miteinander Ringenden dadurch, dass es sie ringen lässt, als solche zum Vorschein und Behalt. Das Athletische ist das „Sein selbst“ als das Offene, das diese Beziehungshaftigkeit entstehen lässt. Die „südländischen Menschen“ sind dem Athletischen ausgesetzt und sind im Bezug zu ihm. In dieser Weise ertragen sie den Zwiespalt von Seiendem und Sein.

7. Die Geschicklichkeit des Malers

Folglich besteht das Wesen der Geschicklichkeit des Malers darin, die nur schwer miteinander übereinstimmenden einander Entgegengesetzten in Übereinstimmung zu bringen und zu versammeln. Genau das meint für Cézanne Malen.

Einem Bericht Joachim Gasquets zufolge, spreizte Cézanne eines Tages die Finger seiner beiden Hände und, nachdem er die Hände zueinander in Abstand gebracht hatte, führte er sie langsam wieder zusammen und verschränkte seine zehn Finger fest ineinander. Während er diese Bewegung wiederholte, sagte er: „Ich halte mein Motiv. – Hier, das ist es, was man erreichen muß.“ Das Motiv wird auf diese Weise gehalten. „Wenn ich zu hoch oder zu tief greife, ist alles verpfuscht. Es darf keine einzige lockere geben, kein Loch, durch das die Erregung, das Licht, die Wahrheit entschlüpft.“ [30]

Das Ding als Ding sehen und malen heißt, im Werk die in der Natur einander entgegengesetzten Elemente versammeln und miteinander in Übereinstimmung bringen, so wie Cézanne jeden einzelnen Finger seiner Hände richtig zusammenfügte. Auf diese Weise sieht der Maler

einen Baum als Baum und einen Berg als Berg – und nicht als irgendein Symbol.

Malen ist das Versammeln der einander entgegengesetzten Dinge im Werk. Durch das Versammeln der einander entgegengesetzten Dinge erscheinen sie allmählich von selbst. Deshalb schreibt Cézanne, dass, wenn man wie die Maler der Perspektive „die Konturen mit einem schwarzen Strich umzuzieht, ein Fehler, der mit aller Kraft bekämpft werden muß“ [31]. Der Umriss verhindert das Erscheinen der Dinge, weil es sie fixiert.

In seinem Fragment „Cézanne“ schreibt Heidegger über das Bildnis des Gärtners Vallier: „Im Spätwerk des Malers ist die Zwiefalt / von Anwesendem und Anwesenheit einfältig / geworden, »realisiert« und verwunden zugleich, / verwandelt in eine geheimnisvolle Identität“ [32]

Cézanne bringt die Zwiefalt von Anwesendem und Anwesenheit – anders gesagt, die Zwiefalt von Seiendem und Sein – an dem alten Gärtner im Werk so zur Übereinstimmung, wie er, in der oben beschriebenen Weise, seine Hände zusammenfügte.

8. Entschlossenheit

Weshalb nun war für Künstler wie van Gogh und Cézanne eine Sichtweise wie diese – „eine schreckliche Hellsichtigkeit“ – möglich? Wenn sie daran gingen etwas zu malen, waren sie schon nicht mehr in der Seinsweise des Gegenstände vorstellenden Subjekts. Sie waren dem Seienden im Ganzen ausgesetzt. Mit einem Wort Hölderlins gesagt, eignete ihnen eine Seinsweise „unter Gottes Gewittern – mit entblößtem Haupt zu stehen“. [33] Diese Seinsweise kann man mit einem Terminus Heideggers als „Entschlossenheit“ bezeichnen. Der Blick in der Entschlossenheit sieht die Dinge nicht als Gegenstände sondern als Dinge.

Der Übergang vom Subjekt-sein zur Entschlossenheit kann aber wohl nicht so einfach zu vollziehen sein. Im Falle Hölderlins wurde er als Wanderung vollzogen, nämlich als das Verfolgen des Weges des Lernens der Literatur des alten Griechenlandes, was gleichzeitig eine Erinnerung war. Für den Dichter, der in seiner Jugend zusammen mit Hegel die überwältigende Macht der neuzeitlichen Subjektivitätsphilosophie erfahren hatte, war es, um den Bereich der Subjektivität zu verlassen, unbedingt notwendig, sich einer großen Gefahr aussetzen und auf den noch nicht metaphysischen Wegen des alten Griechenlandes zu wandern. Dadurch, dass er das Fremde lernte, konnte er schließlich die in den Bereich der Subjektivität eingeschlossene Seinsweise zerschlagen.

Wie war es nun im Falle von van Gogh und Cézanne?

In dem Weg, den van Gogh von Holland nach Südfrankreich zurücklegte, kann man eine gewisse Ähnlichkeit mit den Wanderungen Hölderlins entdecken. Für van Gogh war das nichtmetaphysische Fremde die Kunst Japans. Van Gogh empfand das südfranzösische Arles als einen Ort, der genauso wie Japan war [34]. Für van Gogh sahen die von Japanern hervorgebrachten Werke wahrer und faszinierender aus als die perspektivischen Bilder, wie sie die westliche Kunst seit der Renaissance hervorgebracht hatte. Er betrachtete solche Werke mit großem Eifer, zeichnete sie immer wieder ab und lernte von ihnen das Fremde. Die japanischen Ukiyoe-Bilder versetzten van Gogh einen Stoß, und er verwandelte seine eigene Weise zu sein. So schreibt er zum Beispiel:

„Wenn man sich mit japanischer Kunst befaßt, dann sieht man, wie ein unbestreitbar weiser und philosophischer und kluger Mann seine Zeit womit verbringt? Die Entfernung des Mondes von der Erde zu studieren? Nein; die Politik Bismarcks zu studieren? Nein; er studiert einen einzigen Grashalm. Aber dieser Grashalm bringt ihn dazu, alle Pflanzen zu zeichnen, dann alle Jahreszeiten, die weiten Landschaften, schließlich die Tiere, dann die menschliche Gestalt. So verbringt er sein Leben, und das Leben ist zu kurz, um alles auszuführen. Sieh mal, ist nicht beinahe eine Religion, was uns diese schlichten Japaner lehren, die in der Natur leben, als wären sie selber Blumen?“ [35]

„Einen einzigen Grashalm“ nicht als irgendein Symbol oder irgendein Geschaffenes oder irgendeinen Gegenstand, sondern als „Ding“ zu sehen, ist für den Maler etwas sehr Bereicherndes. Das hat van Gogh von den Ukiyoe-Bildern gelernt. Diese Sichtweise eröffnet schließlich den Blick auf das Seiende im Ganzen. Dass das Bild von einem Paar Bauernschuhen als Streit von Erde und Welt gesehen werden kann, verdankt sich dieser Sichtweise des Malers.

Auch Cézanne erhielt einen Stoß von der japanischen Kunst, von der er vieles lernte. In seinen Werken sind Einflüsse der Ukiyoe-Bilder von Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai und Kitagawa Utamaro zu erkennen, aber besonders von Hokusais „36 Ansichten des Berges Fuji“ erhielt er einen großen Einfluss. Man kann sagen, für Cézanne war das „Sainte-Victoire-Gebirge“ der Berg Fuji. [36]

Auch der junge Klee studierte die Ukiyoe-Bilder von Hokusai und anderen. Für diesen Maler war die Reise nach Tunesien im Jahr 1914 die Gelegenheit, mit einer von der westlichen Moderne verschiedenen Kultur in Berührung zu kommen.

So lernten van Gogh, Cézanne und Klee jeder auf seine Weise die Kunst des Fremden und eignete sie sich an. Dadurch wurden sie von der Sichtweise der westlichen Moderne befreit und vollzogen den Übergang nach außerhalb des Bereichs der Subjektivität.

9. Die These vom Ende der Kunst und die zukünftige Kunst

Ich möchte nun abermals untersuchen, was Heidegger über moderne Kunst dachte. Für das seinsgeschichtliche Denken Heideggers ist die Moderne etwas Zweideutiges. Das heißt die Moderne ist das wechselseitige Zuspiel des Wesens des Gewesenen und der Ankunft des Zukünftigen. Wie steht es nun mit dem Gewesenen und dem Zukünftigen in der modernen Kunst?

Von Heidegger aus gesehen, ist die durch Surrealismus und abstrakte Kunst repräsentierte Kunst des 20. Jahrhunderts – Fauvismus, Kubismus, Expressionismus, Futurismus, Dadaismus, abstrakter Expressionismus, informal Art, Pop Art, Minimal Art, Konzeptkunst und so weiter – insgesamt metaphysisch und eine Wiederholung von etwas, das in seinem Wesen vergehen muss und etwas Neues gegenüber der bloß modernen Kunst. Dem gegenüber versucht Heidegger, in der gegenwärtigen Zeit die vorlaufende Ankunft einer „anderen Kunst“, die vom Ganzen der westlichen Kunst seit der griechischen Antike völlig verschieden und nicht länger von Metaphysik beherrscht ist, zu entdecken. Das heißt, er versucht, eine Kunst zu entdecken, die im Gegensatz zum „ersten Anfang“ in der Antike von der vorlaufenden Ankunft des nicht

angekommenen „anderen Anfangs“ beherrscht ist. In den Werken van Goghs, Cézannes und Klees wollte er die Zeichen eines in diesem Sinne Zukünftigen erkennen.

Dass Heidegger das Ende der Philosophie verkündet hat, ist weithin bekannt; er hat aber auch für die Kunst das Ende verkündet. Im Nachwort seines „Der Ursprung des Kunstwerks“ zitiert er aus Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ und äußert sich wie folgt:

„»Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.« »Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.« »In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.«

Man kann dem Spruch, den Hegel in diesen Sätzen fällt, nicht dadurch ausweichen, daß man feststellt: Seitdem Hegels Ästhetik zum letztenmal im Winter 1828/29 an der Universität Berlin vorgetragen wurde, haben wir viele und neue Kunstwerke und Kunstrichtung entstehen sehen. Diese Möglichkeit hat Hegel nie leugnen wollen. Allein, die Frage bleibt: Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst dies nicht mehr?“ [37]

Dieser Abschnitt kann so gelesen werden, als werde das „Ende der Kunst“ bloß in Frage gestellt. Aber zwei Jahre nach dem Vortrag, in dem 1939/39 verfassten Manuskript „Die Überwindung der Metaphysik“ wird das „Ende der Kunst“ noch deutlicher verkündet.

„In den Vorträgen über den »Ursprung des Kunstwerkes« ist die Bestimmung der »Kunst« im Bereich der Metaphysik - - und die Auslegung des seynsgeschichtlichen Wesens »der Dichtung« im anfänglichen Sinne - - ineinandergeschlungen. So bleibt der Schein erhalten, als sei das Wesen der metaphysischen Kunst, die allein »Kunst« heißen darf, ursprünglicher und eigentlich seynsgeschichtlich zu denken; während in Wahrheit hier ein Abgrund sich auftut und das Ende der [metaphysischen] Kunst entschieden sein muß.“ [38]

Wie hier deutlich gesagt wird, geht es Heidegger zu allererst *nicht* darum, das Wesen der metaphysischen Kunst „ursprünglicher und eigentlich seynsgeschichtlich“ zu denken. Was er als Aufgabe seines eigenen Denkens sieht, ist der Hinweis auf das Ende der metaphysischen Kunst und weiterhin die Vorbereitung für die Kunst der Zukunft.

Was ist nun die Zukunft der Kunst, besonders die Zukunft der Malerei?

In einem Brief van Goghs an seinen Bruder Theo vom September 1889 gibt es folgende Passage:

„Ich muß an etwas Drolliges denken. In »Manette Salomon« wird über moderne Kunst diskutiert, und ich weiß nicht welcher Künstler sagt, als er von „dem, was bleiben wird“ spricht: „Was bleiben wird, das sind die Landschaftler“ – darin steckt etwas Wahres, denn Corot, Daubigny, Dupré, Rousseau, Millet, sofern er Landschaftler ist, das hat Bestand. - -

Was ist es dann, was wir allmählich schüchtern als Ursprüngliches und Dauerhaftes ansehen? Das Porträt! Das ist eine alter Sache, kann man einwenden, aber das ist auch etwas sehr Neues. - - Ich habe dieser Tage ein ganz furchtbares Verlangen, Porträts zu machen.”
[39]

Van Goghs „das, was bleiben wird“ kann als zukünftiges Kunstwerk, das heißt als von der vorlaufenden Ankunft des „anderen Anfangs“ beherrschtes Werk verstanden werden. Versteht man es so, kann dieses Wort dann nicht auch heute im 21. Jahrhundert Wahrheit beanspruchen?

In der Tat sind es unter den Werken van Goghs eine Landschaften und Porträts, die gegenwärtig hoch geschätzt werden. Ähnliches kann man über Cézanne sagen. In seinem Fragment „Cézanne“ nennt Heidegger vor allem das Landschaftsbild des Gebirges von Sainte-Victoire und das Portrait des Gärtners Vallier. Sind die Vorläufer der zukünftigen Kunst nicht, wie van Gogh sagt, Landschaftsbilder und Porträts? Wir können auch noch die Stilleben hinzufügen.

Ein Künstler, der, während er dem Erscheinen der Dinge ausgesetzt ist, die Dinge nicht als Symbol sondern rein als Dinge erfasst, kann ein ganzes Leben damit zubringen, ein und denselben Berg zu malen. Während dieser Berg jeden Tag aufs neue erscheint – das heißt während seine bis gestern vergangene Gestalt vergeht –setzt er den Künstler fortwährend in fasziniertes Erstaunen.

Die moderne Kunst, die, um der Neugierde des Menschen des 20. Jahrhunderts zu entsprechen, stets etwas Neues sein wollte, ist die Kunst der Vergangenheit in ihrem Wesen nicht verändert und war metaphysisch. Dem gegenüber kann man in den auf den ersten Blick traditionell wirkenden Landschaftsbildern, Porträts und Stilleben etwas entschieden Neues erkennen. Hat Heidegger nicht so gedacht?

Anmerkungen

- [1] Martin Heidegger, *Holzwege*, Gesamtausgabe (= GA), Bd. 5, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1977, S. 59
- [2] Martin Heidegger, *Reden und andere Zeugnisse eines Lebenswegs*, GA. Bd. 16, Frankfurt a. M., 2000, S. 670
- [3] Günter Seubold, Heideggers nachlassene Klee-Notizen, in *Heidegger Studies*, Volume 9, 1993, S. 10
- [4] Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne »Der Ister«*, GA. Bd. 53, Frankfurt a. M., 1984, S. 21
- [5] Ebd., S. 28f.
- [6] vgl. Simone de Beauvoir, *In den besten Jahren*, Rowohlt, Hamburg, 1969
- [7] Mieke Bal, *Balthus; Works and Interviews*, Ediciones Poligrafa, Barcelona, 2008, p. 151
- [8] Piet Mondrian, *Neue Gestaltung; Neoplastizismus, Nieuwe Beelding, mit einem Nachwort des Herausgebers*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2003, S. 5
- [9] Ebd., S. 6
- [10] Ebd., S. 10
- [11] Ebd., S. 8
- [12] Martin Heidegger, *Erläuterungen Hölderlins Dichtung*, GA. Bd. 4, Frankfurt a. M., 1981, S. 87
- [13] Martin Heidegger, *Seminare*, GA. Bd. 15, Frankfurt a. M., 1986, S. 355

- [14] Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, GA. Bd. 7, Frankfurt a. M., 2000, S. 157
- [15] Martin Heidegger, *Erläuterungen Hölderlins Dichtung*, GA. Bd. 4, S. 47
- [16] Martin Heidegger, *Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Rhein«*, GA. Bd. 39, Frankfurt a. M., 1980, S. 290
- [17] Martin Heidegger, *Erläuterungen Hölderlins Dichtung*, GA. Bd. 4, Frankfurt a. M., 1981, S. 44
- [18] Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, Lamuv Verlag, Bornheim-Merten, 1985, S. 176
- [19] Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, S. 328
- [20] Paul Cézanne, *Correspondance* (hg. von John Rewald), Bernard Grasset, Paris, 1978, S. 373
- [21] Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne »Der Ister«*, GA. Bd. 53, S. 20f.
- [22] Paul Cézanne, *Über die Kunst; Gespräche mit Gasquet und Briefe*, Rowohlt, Hamburg, 1957, S. 9
- [23] Günter Seubold, Heideggers nachlassene Klee-Notizen, S. 8
- [24] Paul Cézanne, *Über die Kunst; Gespräche mit Gasquet und Briefe*, S.66
- [25] Ebd., S. 21
- [26] Ebd., S. 29
- [27] Günter Seubold, Heideggers nachlassene Klee-Notizen, S. 8
- [28] Martin Heidegger, *Erläuterungen Hölderlins Dichtung*, GA. Bd. 4, S. 157
- [29] Ebd., S. 160
- [30] Paul Cézanne, *Über die Kunst; Gespräche mit Gasquet und Briefe*, S. 8
- [31] Paul Cézanne, *Correspondance* (hg. von John Rewald), S. 394
- [32] Martin Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens*, GA. Bd. 13, Frankfurt a. M., 1983, S. 223
- [33] Martin Heidegger, *Erläuterungen Hölderlins Dichtung*, GA. Bd. 4, S. 44
- [34] vgl. Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 5
- [35] Ebd., S.172f.
- [36] vgl. Kimiko Niizeki, Cézanne and Japonism, in *Bijutsu Techo*, Volume 51, No. 777 1999/10, 63-67
- [37] Martin Heidegger, *Holzwege*, GA. Bd. 5, S. 68
- [38] Martin Heidegger, *Metaphysik und Nihilismus*, GA. Bd. 67, Frankfurt a. M., 1999, S. 107
- [39] Vincent van Gogh, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 313

* Dieser Text wurde für den Vortrag verfaßt, der am 6. September 2015 im Rahmen des Japanisch-Deutschen Symposiums zum 30. Jubiläumsjahr der Städtepartnerschaft Meßkirch-Kohokushi über „die Frage nach der Kunst im Zeitalter des Ge-stells“ gehalten wurde. Der Inhalt des Vortrag wurde ins Japanische übersetzt und erschien im Jahrbuch des Japanisch-Deutschen Kulturinstituts „Zivilisation und Philosophie“ Bd. 8 (2016), pp. 109-124.