

Günter Figal  
*Albert-Ludwigs-Universität Freiburg*

## IST DIE KUNST METAPHYSISCH?

*Für A.M.E.S. – ohne Grund*

Die Frage, ob die Kunst metaphysisch sei, verdankt sich einer Antwort. Eher beiläufig, aber durchaus entschieden hat Nietzsche im an Richard Wagner gerichteten Vorwort seiner *Geburt der Tragödie* (1872) die Kunst die »eigentlich metaphysische Tätigkeit« genannt.<sup>1</sup> Der Gedanke bleibt für Nietzsche sein ganzes philosophisches Leben lang gültig, auch wenn er im deutlich später – 1886 – verfassten *Versuch einer Selbstkritik* nicht ohne Ironie von den eigenen »Artisten-Heimlichkeiten« und von der »Artisten-Metaphysik« seines ersten Buches spricht.<sup>2</sup> Das Buch, so hält Nietzsche jedoch fest, kenne »nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen – einen 'Gott'«, wenn man wolle, aber einen solchen, »der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit inne werden« wolle und »sich, Welten schaffend, von der *Noth* der Fülle und *Ueberfülle*, vom *Leiden* der in ihm gedrängten Gegensätze« löse.<sup>3</sup> Einen anders gerichteten Blick auf die »eigentlich metaphysische Tätigkeit« werfend, formuliert Nietzsche das philosophische Programm, an das »jenes verwegene Buch« sich »zum ersten Male herangewagt« habe: »die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der Optik des Lebens...«<sup>4</sup> Gott oder Leben – das scheint hier austauschbar zu sein.

Nietzsches Selbstkommentar mag in seiner Brillanz und Leichtigkeit darüber hinwegbegeistern, dass er eine Reihe von gewichtigen Erläuterungen dazu enthält, wie das Metaphysische der künstlerischen Tätigkeit für Nietzsche zu verstehen ist. Der Sinn der Welt, so erfährt man, ist durch keinen Gott verbürgt, der als Ursache oder Prinzip der Welt neben oder hinter dieser vorgestellt werden könnte; vielmehr – »wenn man will« – durch einen Gott, der in das Ge-

---

1 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hrsg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 1. Berlin / New York 1980. S. 9-156. Hier: S. 24.

2 Ebd. S. 13.

3 Ebd. S. 17.

4 Ebd. S. 14.

schehen des Bauens und Zerstörens eingegangen ist und, wenn überhaupt, dann nur fassbar ist in der »Ueberfülle« gestalterischer Möglichkeiten. Das Göttliche dieses Gottes mag sich am ehesten in der Leichtigkeit zeigen, wie sie mit der Lösung der sich drängenden und gedrängten »Gegensätze« in der Kunst verbunden ist – im schönen Gelingen, das als solches nur erscheinen kann, weil es nicht selbstverständlich ist, sondern Bewunderung und Freude erregt. An solchem Gelingen hat sich, wenn man Nietzsche glauben will, auch die Wissenschaft abgearbeitet. Aber die Philosophie wusste oder weiß nicht, dass sie aus der Kunst lebt und leben muss, weil die Kunst die Gestaltungstätigkeit des Lebens selbst ist. Die Kunst, so darf man Nietzsches Satz jetzt hören, ist die *eigentlich* metaphysische Tätigkeit. Die Philosophie bringt es, wie Nietzsche am philosophischen Urbild des Sokrates zeigt, nur zu Ausbuchstabierungen, zu begrifflichen und darin unkünstlerischen Fassungen der Kunst. In der so verstandenen Philosophie ist vergessen, dass der Sinn dessen, was ist, im Geschehen liegt und nicht als Begriff oder Vorstellung aus ihm herausgesetzt werden sollte. Die Philosophie schreibt die Gegensätze, die sich in der Kunst lösen, fest, und dann hat sie, wie sich denken lässt, Mühe, das definitiv voneinander Unterschiedene wieder zu vermitteln.

Aus Nietzsches Erläuterungen ergibt sich ein nicht sehr spezifisches, aber hinreichend deutliches Bild der Metaphysik. Metaphysik wäre demnach zweierlei: Zum einen die Frage nach dem Woher, der ἀρχή, dem Prinzip oder dem Anfang von etwas und letztlich von allem, wie sie als Grundfrage der Philosophie erstmals von Aristoteles ausgearbeitet und kanonisiert worden ist. Und zum andern die Bestimmung von allen Unterscheidungen, die das Verständnis der Welt und das Verhalten in und zu ihr prägen soll. Zur Erläuterung mag man an die weltbildende Rolle des Entgegengesetzten bei Heraklit denken, auf den Nietzsche übrigens mit seinem Hinweis auf den bauenden und zerstörenden Gott anspielt.<sup>5</sup> Zu denken ist jedoch vor allem an die traditionsbildenden und darin maßgeblichen Unterscheidungen des wahrhaft Seienden, das gedacht und begriffen werden muss, vom werdenden und vergehenden, das wahrnehmbar ist, der Ordnung und des ungeordneten, des begrenzten und des uferlosen, der klaren Form und des diffusen Materials. All dies sind Spielarten dessen, was man *die metaphysische Differenz* nennen könnte.

Die beiden metaphysischen Grundgedanken, also die Frage nach dem Woher und die metaphysische Differenz, gehören zusammen, weil das differierende nicht einfach different ist. In der Welt, wie sie erfahren wird, ist es auf mannigfache Weise miteinander vermischt. Das macht die Begriffsarbeit der Unterscheidung erst nötig, nötigt aber auch zu der Frage, warum und wie das Unterschiedene zusammengekommen und ineinander geraten ist. Wenn die

5 Ebd. S. 153 spielt an auf Heraklit (VS 22, B 52, 162). Vgl. außerdem: Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. S. 830-835.

Verbindung und Vermischung kein Zufall sein soll, muss es Gründe, Ursachen geben – vielleicht auch einen Grund und eine Ursache, von dem her sich die Welt im Ganzen erklärt. Wenn es so ist, geht die Verbindung oder Vereinigung des Differenten auf eine *Einheit* zurück.

Das metaphysische Denken im skizzierten Sinne ist vielfältig; in jeder Philosophie prägt es sich anders aus. In *jeder* Philosophie, denn das metaphysische Denken ist unüberwindbar; seit die metaphysischen Unterscheidungen in der Welt sind, kommt man nicht mehr von ihnen los. Deshalb mussten und müssen all die Beendigungs-, Verwindungs- oder Subversionsversuche der Metaphysik scheitern. Aus der Metaphysik heraus führt nur ein Weg; man muss aufhören, begrifflich zu denken. Aber das wäre das Ende des im prägnanten Sinne verstandenen Denkens überhaupt. Nietzsche weiß das sehr gut. Er, der nicht selten für einen der wichtigsten Metaphysik-Überwinder gehalten wird, denkt nicht daran, auf das Denken zu verzichten. Im Bogen von der *Geburt der Tragödie* bis zum späten *Versuch einer Selbstkritik* bekennt er sich zur Metaphysik. Er hat in seinem Satz über die Kunst und dessen Erläuterungen eine klar metaphysische Antwort auf die Frage, wie Zusammengehören und Zusammenfinden, also die *Einheit* des Entgegengesetzten, Differenten zu denken ist: in der künstlerischen Tätigkeit. Auch deshalb ist die Kunst die *eigentlich* metaphysische Tätigkeit; in ihr erweist sich als zusammengehörig, was philosophisch-begrifflich nur unterschieden werden kann.

Vom Gelingen der Kunst her zeigt sich nochmals, was im Hinblick auf das Verhältnis der Philosophie zur Kunst bereits angesprochen wurde: dass die Metaphysik eigentlich Kunst ist. Damit ist nicht nur die Kunst metaphysisch, *metaphysische* Tätigkeit. Auch ist die Metaphysik, wie Nietzsche sie versteht, eigentlich metaphysische *Tätigkeit*; allein in einer Tätigkeit und im Hinblick auf sie löst sich das Problem der Metaphysik; in ihr findet das begrifflich Unterschiedene, metaphysisch Differenten wieder zusammen, und damit wird offenbar, dass es in ihr schon immer zusammengehört. In der künstlerischen Tätigkeit, wie Nietzsche sie in der *Geburt der Tragödie* und auch später noch versteht, verbindet sich das uferlose Dahinströmende des Lebens im Werden und Vergehen mit der begrenzten Ordnung des Seins. Die »dionysische« Bewegtheit des Lebens wird zur Musik, und diese wiederum setzt Bilder und Vorstellungen aus sich heraus, mit denen sich die »apollinische« Ordnung des geformten und damit geklärten individuellen Daseins bildet. Weil die Formen aus der Dynamik des Lebens kommen, bestehen sie nicht für sich, sondern werden, wie Nietzsche es in seiner Bemerkung zum Künstler-Gott der Metaphysik angesprochen hatte, um neuer Formen willen eingezogen und zerstört.

Nietzsches Satz, der ein metaphysischer Satz über die Kunst ist und künstlerischer Satz über die Metaphysik, ist metaphysisch nicht so neu, wie sein Autor gern möchte. Dass die Einheit der Differenzen nicht in einem starren Bestand, sondern in einem Geschehen zu finden sei, ließe sich schon mit dem

Hinweis auf das Verständnis des Göttlichen bei Aristoteles als reiner Wirklichkeit – ἐνέργεια – belegen. Dass Nietzsche von einer »Tätigkeit« spricht, weckt Anklänge an die »Tathandlung« bei Fichte, an Hegels wesentlich tätigen Geist.<sup>6</sup> Demnach ist Nietzsches Bestimmung der Kunst denkbar unspezifisch, und das wiederum lässt an ihrer Einschlägigkeit zweifeln. Das »Ich« im Sinne Fichtes, der hegelsche »Geist«, ja auch Nietzsches »Leben« mag sich als Tätigkeit bestimmen lassen. Aber auch die Kunst? Mit seinem metaphysischen Satz gibt Nietzsche, als sei es selbstverständlich, eine Wesensbestimmung der Kunst, die ganz und gar am Künstler und am künstlerischen Schaffensprozess orientiert ist. Diese Wesensbestimmung war ungeheuer wirksam; nicht zuletzt die Künstler fanden sie attraktiv, sodass man im zwanzigsten Jahrhundert kaum einen europäischen Autor von Rang findet, der sich nicht auf Nietzsche beruft. Das gilt auch für viele Komponisten und nicht wenige Maler. Nietzsches Metaphysik der Kunst ist in der Tat eine »Artisten-Metaphysik«. Deshalb ist die Frage, ob sie den Werken der Kunst und, unter der Voraussetzung, dass Nietzsches Satz in dieser Hinsicht zutrifft, ihrem metaphysischen Charakter gerecht wird.

Die Probe darauf hat nicht Nietzsche gemacht; wie die späte Erläuterung seines metaphysischen Satzes im *Versuch einer Selbstkritik* belegt, blieb Nietzsche bei seinem Nachdenken über die Kunst immer am künstlerischen Schaffen orientiert. Es ist Paul Valéry, der in einem 1937 veröffentlichten Essay, *Der Mensch und die Muschel*,<sup>7</sup> die metaphysische Aufschließungskraft der Kunstwerke testet, indem er diese zum besseren Verständnis und zur Beantwortung einer klassisch metaphysischen Frage heranzieht. Die Ausgangssituation ist ein Strandspaziergang. Der Autor entdeckt eine Muschel, hebt sie auf, betrachtet sie und fragt sich, wie das unauflösliche Ineinander von Stoff und Form, das diese Muschel mit allem Natürlichen teilt, zu verstehen ist. Wie sehr die Frage aus dem Wesen der angesprochenen Sache kommt, zeigt sich, sobald man sich nicht mehr, als sei es selbstverständlich, am Modell der handwerklichen Herstellung von etwas orientiert. Es ist ja nicht so, dass in der Muschel eine vorgegebene Form in einem dafür geeigneten Stoff ausgebildet worden ist, wobei sie auch anders, in Variation, und in einem anderen Stoff realisiert werden könnte. Anders als bei einem Handwerksprodukt ist der ‚Stoff‘ der Muschel, also der Muschelkalk, nicht mehr oder weniger beliebig. Doch genauso wenig ist er das allein Wesentliche. Die Form der Muschel lässt sich aus ihrem Stoff nicht verständlich machen; sie ist keine innere Möglichkeit des Muschelkalks.

6 Vgl. G. W. F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III*. In: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Hrsg.): *Theorie-Werkausgabe*. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Bd. 10. Frankfurt am Main 1970. S. 237. Dort heißt es, dass der Geist »wesentlich Tätigkeit« ist.

7 Paul Valéry: *L'homme et la coquille*. In: Jean Hytier (Hrsg.): *Œuvres*. Bd 1. Paris 1957. S. 886-907. In deutscher Übersetzung: *Der Mensch und die Muschel*. In: Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hrsg.): *Werke*. Bd. 4. Frankfurt am Main 1990. S. 156-180.

Beides gehört innig zusammen; es lässt sich unterscheiden, aber nicht trennen. Doch niemand kann sagen, wie die Einheit der Muschel, also die Muschel selbst, als solche zu verstehen ist. Gemessen an der Verständlichkeit alles Hergestellten, bei dem Stoff und Form im Herstellungsprozess zusammengebracht wurden, ist die Muschel unverständlich. Doch in ihrer Unverständlichkeit wird sie für Valéry ein wenig verständlich, wenn man sie mit einem Kunstwerk vergleicht. In einem Kunstwerk sind, was man ‚Stoff‘ und ‚Form‘ nennt, fast genauso innig zusammen wie in einer Muschel. Aus dem Machen, der künstlerischen Tätigkeit also, die sich als Tätigkeit oft nicht von einer handwerklichen unterscheidet, lässt sich das nicht erklären, selbst dann nicht, wenn man sie mit Nietzsche als ein freies, neue Formen findendes Schaffen versteht. Die erfundene, vielleicht sogar unverwechselbare Form mag aus der Dynamik des Lebens kommen. Aber sie muss im Stoff sein, sonst ist sie so, wie sie ist, nicht da. Dass sie mit dem sogenannten ‚Stoff‘ zusammenstimmt und eine Einheit bildet, lässt sich weder planen noch machen. Vom Planen und Machen aus gedacht, wäre das Werk, wie Valéry zeigt, der Grenzfall der Vollkommenheit. Doch was vollkommen ist, mag aus dem Machen hervorgehen; es geht in diesem nicht auf, weil das Machen immer nur die Verschiedenheit von Stoff und Form kennt, nicht ihre in der Vollkommenheit erreichte »unauflösliche und wechselseitige Verbindung«.<sup>8</sup> Das Werk der Kunst ist gegenüber dem Herstellungsvorgang, ohne den es nicht da wäre, eigenständig; es lässt sich als das Werk, das es ist, nicht auf den Künstler zurückführen. Es bezeugt nicht den Schaffensprozess des Künstlers, sondern hat seine ihm ganz und gar eigene Evidenz.

Wenn es sich so verhält, ist Nietzsches Satz über die Kunst zu korrigieren. Dann ist nicht die Kunst die eigentlich metaphysische Tätigkeit, sondern Kunstwerke sind *die eigentlich metaphysischen Gegenstände*. Als Gegenstände sind sie die Einheit dessen, was sich metaphysisch unterscheiden lässt, also die Einheit von ‚Form‘ und ‚Stoff‘, die Einheit des Denkbaren und dessen, was wahrnehmbar ist; in ihnen verbinden sich Ordnung, klare Begrenztheit, mit dem, was in keiner Ordnung aufgeht, mit dem Unauslotbaren, das sich der Begrenzung nicht fügt.

Dass Kunstwerke *Gegenstände* sind, sollte einleuchten können. Sie haben ihr eigenes, dingliches Bestehen, ihre wahrnehmbare Eigenständigkeit. Das gilt auch für die Musik und für Dichtungen, die es beide nur im dinglich gebundenen Klang ihrer Sprache gibt und in der Beständigkeit ihrer Schriftform. Für diese dingliche Eigenständigkeit der Kunst ist in der Moderne der Sinn gewachsen – und dies, obwohl Nietzsches Wirkung im letzten Jahrhundert so übermächtig war, dass kaum ein Künstler sich anders als irgendwie nietzscheanisch verstand. Vielleicht ist der Sinn für das dinglich Eigenständige der Kunstwerke ein Gegengewicht zur Artisten-Metaphysik und der Überlast,

---

8 Ebd. S. 905: »liaison indissoluble et réciproque«; deutsch: S. 178.

die sie den Künstlern aufbürdet. Vielleicht kommt sie aus einer zur Kunst als solcher gehörenden Demut, die sich im Kontrast zur apotheotischen Übersteigerung der Schöpfer und Macher umso deutlicher artikuliert. Wie dem auch sei – den ausgeprägten Sinn für das dinglich eigenständige der Kunst gibt es. Konnte Hegel in seiner *Ästhetik* die Architektur noch als die am wenigsten künstlerische Kunst verstehen,<sup>9</sup> weil sie an die Schwere des Materials gebunden sei, fühlt sich ein Maler wie Mark Rothko der »materiellen Realität der Welt und der Substanz der Dinge«<sup>10</sup> verbunden und sagt, seine Bilder seien »aus Dingen gemacht« und, wie man schließen darf, deshalb selbst dinglich.<sup>11</sup> Sie stellen nichts vor, sondern sind als Bilder real.

Aber Kunstwerke sind Gegenstände nicht nur in ihrer Dinglichkeit. Sie sind auch Gegenstände im Wortsinn, indem sie entgegenstehen und sich dem Horizont derer, die sie erfahren, nicht einfügen. Kunstwerke sind und bleiben gegenüber; sie sind unendlich fern wie die kaum streichholzhohe Skulpturen Giacomettis oder die übergroßen, kaum überschaubaren Farbflächen Barnett Newmans, die auf den Leib rücken und dennoch unnahbar sind. Kunstwerke sind Gegenstände auch darin, dass sie in keiner Interpretation aufgehen. Wie immer man sie betrachten, hören und lesen mag; was immer man, die Betrachtung reflektierend, an Einleuchtendem über sie sagt – immer sind andere Interpretationen möglich, und meist wird man die eigene Interpretation bei der nächsten Gelegenheit abwandeln, erweitern, vielleicht auch revidieren müssen. Das ist so, weil Kunstwerke sie selbst sind und sie selbst bleiben. Ein Künstler mag sich entwickeln oder versuchen, mit jedem nächsten Werk das frühere zu übertreffen – in jener für die Avantgarden des letzten Jahrhunderts so eigentümlichen Dynamik, die in Nietzsches Vorstellung von der schaffenden und zerstörenden Tätigkeit des dionysisch-heraklitischen Gottes oder Lebens vorgedacht und programmatisch vorbereitet war. Doch die Avantgarden sind vorbei, und es bleiben die Werke, sofern sie ständig und immer wieder neu entgegenstehen und darin wahrhaft Gegenstände sind.

Dass Kunstwerke Gegenstände sind, sollte demnach einleuchten. Doch umso mehr könnte die Rede von ihnen als *metaphysischen* Gegenständen befremden. Wenn Nietzsche – und schließlich nicht nur er – recht hat, ist Metaphysik eine Tätigkeit, mag sie Wissenschaft, Philosophie oder Kunst sein. Nicht die Gegenstände sind dann metaphysisch; sie lassen sich nur metaphysisch

9 Vgl. G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. In: Moldenhauer und Michel (Hrsg.): *Theorie-Werkausgabe*. Bd. 14. S. 271.

10 Mark Rothko: Personal Statement (1945). In: Miguel López-Remiro (Hrsg.): *Rothko: Writings on Art*. New Haven / London 2006. S. 45: »I adhere to the material reality of the world and the substance of things.«

11 Aus einem Interview von William Seitz vom 25. März 1953. Zitiert nach: López-Remiro (Hrsg.): *Rothko: Writings on Art*. S. 85.

betrachten oder gestalten und wären, wenn dies geschieht, die Gegenstände der Metaphysik.

Aber wenn es keine metaphysischen Gegenstände gibt, kann es auch keine Metaphysik geben, zumindest keine, die mehr als eine bodenlose Konstruktion ist. Metaphysische Unterscheidungen können nur einleuchten, wenn sie einen sachlichen Grund haben. Nur wenn sie in *Beschreibungen* eingehen können, sind sie für das Verständnis der Welt von Belang. Beschreibungen zeigen auf und lassen damit etwas sich zeigen, das im Sichzeigen entgegensteht. Etwas, das in einer metaphysischen Beschreibung aufgezeigt werden kann, ist ein metaphysischer Gegenstand.

Damit ist keine strikte Entsprechung zwischen Beschreibung und Gegenstand behauptet. Beschreibungen eines Gegenstandes können variieren; sie können verschiedene Akzente setzen, mehr oder weniger genau sein, das Beschriebene so oder anders fassen und gewichten. Aber das lässt sich nur sagen, wenn nicht jede Beschreibung ihren allein ihr zugehörigen Gegenstand hat. Entsprechend müssen verschiedene als Variationen oder Alternativen erkennbare metaphysische Beschreibungen auf denselben metaphysischen Gegenstand bezogen sein. Wenn es so ist, sind die Gegenstände gegenüber ihren Beschreibungen vorrangig. Manche Gegenstände wiederum bringen von sich aus diesen Vorrang zur Geltung und eröffnen dadurch die Möglichkeit, metaphysische Beschreibungen als solche zu reflektieren. So können sie auch Anlass dafür sein, diese Beschreibungen zu revidieren und neu zu fassen. Von ihnen kann deshalb gesagt werden, dass sie die *eigentlich* metaphysischen Gegenstände sind.

In diesem Sinne hat Maurice Merleau-Ponty die Werke der Malerei verstanden. Jede Theorie der Malerei sei eine Metaphysik;<sup>12</sup> besonders die ganze moderne Geschichte der Malerei und deren Anstrengung, sich vom Illusionismus zu lösen und ihre eigenen Dimensionen zu gewinnen, habe metaphysische Bedeutung.<sup>13</sup> Die Formulierungen stammen aus Merleau-Pontys spätem Essay *Das Auge und der Geist*, der allein mit seinem Titel den metaphysischen Charakter seiner Fragestellung zu erkennen gibt; es geht um das Sichtbare und das Unsichtbare – so der Titel von Merleau-Pontys letztem, Fragment gebliebenen Buch – um das Wahrnehmbare, Veränderliche und um das Ideelle, nach traditionellem Verständnis sich Gleichbleibende, das allein mit der Vernunft zu erfassen ist.<sup>14</sup> Wie Merleau-Ponty zeigt, wird das Verhältnis des Sichtbaren und des Denkbaren von der modernen Malerei in einer Weise erkundet, die bis dahin überzeugende metaphysische Beschreibungen – Merleau-Ponty denkt an

---

12 Maurice Merleau-Ponty: *L'Œuil et l'esprit*. Paris 1964. S. 43.

13 Ebd. S. 61.

14 Vgl. die programmatische Formulierung dieser Differenz in Plato: *Timaeus* 27. Platons Dialoge werden zitiert nach: *Platonis Opera*. Hrsg. von John Burnet. Oxford 1900-1907.

Descartes, aber man könnte sich ebenso auf Kant beziehen – als Stilisierungen durchschaubar macht. Ihnen zufolge wurde das Sehen in seinem aufschließenden Charakter primär als ein denkendes Entziffern körperlich gegebener Zeichen verstanden.<sup>15</sup> Entsprechend galt ein Bild vor allem als Zeichnung,<sup>16</sup> die Farbe nur als Schmuck und Kolorit.<sup>17</sup> Die Maler, davon ist Merleau-Ponty überzeugt, haben das immer besser gewusst. Ihnen sei klar gewesen, dass es keine sichtbaren Linien an sich gibt und dass die Umrisse immer nur zwischen oder hinter dem liegen, was man fixiert.<sup>18</sup> Wenn die Werke der Malerei das zeigen, sind sie in der Tat die eigentlich metaphysischen Gegenstände, weil sich mit ihnen das wahre Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem offenbart. Dann bedarf es nur eines eingehenden Hinschauens, um sich von den Werken der Malerei über dieses Verhältnis belehren zu lassen.

Was dies betrifft, hat besonders die moderne Malerei gründliche Lektionen erteilt. Man darf sie mit der Befreiung der Farbe identifizieren. Sobald die Farbe keiner Form mehr unterstellt ist, ergibt sich aus ihr die eigentliche Erfahrung der Malerei. »Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiss das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.«<sup>19</sup> Was Paul Klee am 16. April 1914 in Kairuan (Tunesien) in sein Tagebuch schreibt, hätten viele sagen können. Wo immer verstanden und ernst genommen wird, was schon Aristoteles wusste und was von Goethe wiederholt wurde: dass die *Farben* das primär Sichtbare sind und also die ganze sichtbare Welt in der Farbe ist, kann sich zeigen, wie Umrisse sich erst im Farbkontrast ergeben und Dinge keine schematisch identifizierbaren Formen sind. Was als Ding verstanden wird, tritt, wenn es im Sehen da ist, in und aus der Farbe hervor. Gewiss geht das derart Hervortretende in Farbe nicht auf; es ist *etwas*, eine Form, die sich erfassen, manchmal beschreiben und oft auch bestimmen lässt, zum Beispiel als Form von Äpfeln, von Dosen oder Krügen. Aber die Form ist *in* der Farbe; sie wird nicht gedacht, weil das Bild als ein farbiges Zeichen auf sie verweist, sodass sie als im Denken erfasste auch anders und anderswo im Sichtbaren aufgezeigt oder zeichnend angezeigt werden könnte. Sie ist *in* der Farbe als ein »Seiendes«, das »auf seinen Farbinhalt« zusammengezogen ist, sodass es »in einem Jenseits von Farbe eine neue Existenz, ohne frühere Erinnerungen,«<sup>20</sup>

15 Vgl. Merleau-Ponty: *L'œil et l'Esprit*. S. 41: »une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps.«

16 Ebd. S. 42.

17 Vgl. Ebd. S. 43: »la couleur est ornement, coloriage.«

18 Ebd. S. 73.

19 Paul Klee: *Tagebücher 1898-1918*. In: Paul-Klee-Stiftung (Hrsg.): *Textkritische Neuedition*. Kunstmuseum Bern. Bearbeitet von Wolfgang Kersten. Stuttgart / Teufen 1988. S. 350.

20 Rainer Maria Rilke: *Briefe über Cézanne*. In: Horst Nalewski (Hrsg.): *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd. 4. Frankfurt am Main / Leipzig 1996. S. 594-638. Hier S. 623.

anfängt – so Rilke über Cézanne, das Wesen von Cézannes Malerei in konzentrierter Genauigkeit fassend.

Die metaphysische Lektion der Malerei verführt nicht zum Sensualismus; sie streitet die eigentümliche Kraft des Denkens nicht ab. Sie führt vielmehr auf das Rätsel aller Metaphysik, das Valéry bei seiner Meditation über die Muschel neu entdeckt und das Aristoteles maßgeblich formuliert hat, indem er – als Ergebnis seiner Erörterung des Seienden – die »Seiendheit« (οὐσία), das also, was das Seiende als solches ausmacht, als die darinnenseiende Form (τὸ εἶδος τὸ ἐνόν) bestimmt.<sup>21</sup> Aber das Bild stellt nicht die Frage, wie die darinnenseiende Form als solche möglich ist. Es zeigt diese Möglichkeit, indem es die Form einfach in der Farbe stehen lässt. Es fragt nicht danach, wie die Form für sich, »ohne Material« (ἄνευ ὕλης), wie Aristoteles sagt, gefasst und definiert werden kann und wie sie hineingekommen ist; im Bild ist sie nicht hineingekommen; im Bild ist sie einfach da. So hat das Bild auch keine Antwort auf die Frage, was oder wer das Innesein der Form in der Farbe bewirkt hat. Es lässt die Herauslösung der Form aus der Farbe nur um den Preis der Banalisierung zu. Was man übrig behält, wenn man etwa ein Stilleben Cézannes mit herauslösender, auf die metaphysische Differenz pochender Unterscheidung betrachtet, sind buchstäblich nur Äpfel und Birnen, deren identifiziertes Schema sich nun auf das Angebot jedes Wochenmarktes anwenden lässt. Die Form ist *in* der Farbe – zwar sieht und versteht man das nur, indem man beides unterscheidet. Aber das Unterschiedene lässt sich nicht so voneinander trennen, dass man es herstellend zusammensetzen könnte. Die Form ist in der Farbe – ohne Grund, ohne Warum.

Was sich an Bildern, die Kunstwerke sind, erfahren lässt, geben auch andere Kunstwerke zu erfahren. Die Form gibt es auch *im* Klang und auch *in* der Sprache, so wie es sie *in* der Farbe gibt. Mit Dichtung und Musik eröffnet sich sogar die Möglichkeit, das Verständnis von Form zu differenzieren, sodass auch das Darinnensein der Form im Wahrnehmbaren noch besser verstanden werden kann. Bei der »Form« des Sichtbaren denkt man gern an deutlich konturierte Gestalten, was durch die vorphilosophische Bedeutung des entsprechenden griechischen Worts, εἶδος, bestätigt wird; εἶδος ist das gleichbleibende, manchmal auch unverwechselbare Aussehen von etwas. So lässt sich gewiss das Standbild verstehen, vielleicht auch das Bild, sofern etwas Gestalthaftes in ihm dargestellt ist. Aber eine Dichtung und ein Musikstück haben keine Form in diesem Sinne. Das Gleichbleibende, Unverwechselbare an ihnen ist vielmehr ein Gefüge von Bestimmungen, wie es sich zum Beispiel in einem Roman zeigt; Geschehnisse, Personen, Schauplätze und Motive sind hier mannigfach miteinander verknüpft. Sie bilden ein *Gewebe*, was lateinisch

---

21 Aristoteles: *Metaphysica* VII, 11; 1037a 29. Die *Metaphysik* wird zitiert nach: *Aristotles Metaphysic's*. Hrsg. von William David Ross. Zwei Bände. Oxford 1924.

*textus* heißt – also einen Text. Der Text einer Dichtung ist nicht identisch mit seiner schriftlichen Fixierung, obwohl Texte, je differenzierter sie sind, ohne schriftliche Fixierung nicht möglich sind. Der Text ist die Ordnung des Gedichteten, in der Musik die Ordnung des Komponierten; er ist das, was man, eine Dichtung lesend, ein Musikstück hörend, versteht.

Auch ein Bild ist Text; der Text, nicht das Schema eines in ihm Dargestellten, ist seine Form. Diese Form gibt es nur in der Farbe; sie *ist* Farbe, wenn man diese nicht in ihrer einfachen Wahrnehmbarkeit nimmt, sondern als aufgeteilte, differenzierte – so, wie sich die verschieden getönte und gewertete Farbfläche zu anderen verhält. In Cézannes Bildern, so schreibt Rilke, ist es, »als wüsste jede Stelle von allen«;<sup>22</sup> man sieht in ihnen, »wie sehr das Malen unter den Farben vor sich geht, wie man sie ganz allein lassen muß, damit sie sich gegenseitig auseinandersetzen«.<sup>23</sup> Wenn sich der Text des Bildes und die Farbe trotzdem unterscheiden lassen, so deshalb, weil die Farbe in der verständlichen Ordnung des Textes nicht aufgeht. Ihre unendlichen Abstufungen, ihre opake Dichte wirken für sich; sie gehören nicht in jedem Fall und deshalb auch nicht im Gesamtcharakter in die distinkte Ordnung des Textes. Wie sehr in der Farbe – oder auch in den Worten, im Klang – Text sein mag; Farbe, Wort und Klang sind immer auch *Textur*; kaum oder gar nicht artikulierte Materialität, unausdenkbare Vielfalt – so wie der Sand ein homogenes Gemenge und zugleich eine zwar wahrnehmbare, aber verständlich nicht einholbare Vielfalt von Qualitäten ist.

Wenn das eine plausible Beschreibung ist, lässt sich die metaphysische Lehre der Kunstwerke von den erläuterten Begriffen her fassen. Diese Lehre läuft auf die Ersetzung der von Platon begründeten und durch Aristoteles kanonisch gewordenen, bis zu Nietzsche hin wirksamen Form-Stoff-Unterscheidung durch die von Text und Textur hinaus. Anders als Form und Stoff oder Material sind Text und Textur metaphysische Begriffe, die von den Vorgaben des Herstellungsmodells frei sind und also keine für sich fassbaren Bestimmtheit von Ordnung oder wahrhaftem Sein suggerieren, die im Material zu realisieren ist. Die Realisierung von Texten ist anders; sie hat viel mit Gewährenlassen zu tun,<sup>24</sup> damit zu erkunden, wie vorgestellter, ins Ungefähre entworfenener

22 Rilke: *Briefe*. S. 630.

23 Ebd. S. 627.

24 Vgl. Peter Handke im Gespräch mit Peter Hamm in: Peter Handke / Peter Hamm: *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*. Göttingen 2008. S. 65. Vgl. dazu Peter Handke im Gespräch mit Peter Hamm: »Gewährenlassen ist wahrscheinlich das am meisten bezeichnende Wort für das ‚Ans-Schreiben-Gehen‘ oder für das ‚Im-Schreiben-Sein‘. Was man sonst immer ‚Konstruktion‘ nennt an einem Buch oder Vorbedachtes, oder Modelliertes, Vormodelliertes, verschwindet oft in der Schreibarbeit, in der Arbeit am Buch. [...] Es muß ein Plan dasein im Schreiben, oder eine Konstruktion, aber diesem Plan oder der Konstruktion zu folgen wäre einfach, nicht nur wäre es öde, sondern es wäre auch unästhetisch und nicht am Platz für ein Buch. Der Plan muß dasein, damit er im Gewährenlassen verschwinden kann.«

Text jeweils in der Textur möglich ist. Das schließt Variationen und also auch die Selbigkeit der Texte in verschiedenen Texturen nicht aus. Doch bei aller Selbigkeit sind in verschiedenen Texturen auch die Texte anders; man denke zur Veranschaulichung daran, wie verschieden ein Motiv bei gleicher Bildaufteilung als Bleistiftskizze, als Aquarell oder als Ölgemälde ist.

Eine Metaphysik, die von den eigentlich metaphysischen Gegenständen her denkt, hat es demnach mit der Feststellung des Selbigen, wahrhaft Seienden schwerer. Wenn man dieses – als Text – in der Textur aufsuchen muss, ist seine Erfahrung nicht eine des bloßen Denkens. Vielmehr muss sie wahrnehmungsgesättigt sein. In der ästhetisch gewordenen Metaphysik erweist sich mit der phänomenalen Eingebundenheit des Intelligiblen, dass das Phänomenale unhintergebar ist. Allein die Betrachtung der Phänomene führt zu den Sachen selbst.