

Wolfgang Welsch
Immer nur der Mensch?

Wolfgang Welsch

Immer nur der Mensch?

Entwürfe zu einer anderen Anthropologie



Akademie Verlag

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Einbandgestaltung unter Verwendung einer Tuschzeichnung von Wolfgang Welsch aus dem Jahr 1972.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2011
Ein Wissenschaftsverlag der Oldenbourg Gruppe

www.akademie-verlag.de

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Lektorat: Mischka Dammaschke
Einbandgestaltung: hauser lacour
Satz: Frank Hermenau, Kassel
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-05-005269-4

Matri carissimae

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| Vorwort | 15 |
| | |
| I. Öffnungen | |
| I. Das Zeichen des Spiegels – Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis künstlerische Überbietung der Philosophie | 21 |
| 1. Platons Kunstverdikt (<i>Politeia</i> X) | 21 |
| a. Ontologische Verkehrtheit | 21 |
| b. Psychologische Verkehrtheit | 23 |
| c. Kunst-Kritik als Sophistik-Kritik | 23 |
| d. Spiegeltrug | 27 |
| 2. Leonardo da Vincis Nobilitierung der Malerei | 28 |
| a. Der Spiegel als künstlerisches Ideal | 29 |
| b. In der Malerei kommt die Natur zu sich | 30 |
| c. Ein neues humanes Ideal | 31 |
| d. Wahrheitsvorrang der Malerei vor der Philosophie | 32 |
| e. Eine neue, erscheinungsorientierte Grundphilosophie | 33 |
| 3. Ein gewandeltes Bild der Kunst, des Spiegels, der Wahrheit, des Menschen | 35 |
| II. Zur Rolle von Skepsis und Relativität bei Sextus, Hegel und Dōgen | 38 |
| 1. Die skeptische Position des Sextus Empiricus – und ihr Verhältnis zu Platon und Aristoteles sowie zu Hegel | 38 |
| a. Skepsis laut Sextus Empiricus | 38 |
| b. Hegels Verhältnis zum antiken Skeptizismus | 42 |
| 2. Dōgen: Relativität umfassend gedacht – und ihre Übersteigerung | 48 |
| a. Vorbemerkungen | 48 |
| b. Relativität | 50 |
| c. Übersteigerung der Relativität | 54 |
| d. Ursprüngliche Natur und Konkretion | 58 |

| | |
|---|-----|
| e. Die wahrhafte Sicht | 63 |
| 3. Dōgen im Verhältnis zu Sextus und Hegel | 66 |
| 4. Werk- und Literaturverzeichnis | 67 |
| III. Hegel und die analytische Philosophie – Über einige Kongruenzen in Grundfragen der Philosophie | 70 |
| 1. Einleitung: Von der ursprünglichen Zurückweisung zur zeitgenössischen Wiederkehr Hegels in der analytischen Philosophie | 70 |
| a. Die Entstehung der analytischen Philosophie aus der Revolte gegen britische Neohegelianismen | 70 |
| b. Die analytische Philosophie ist von Anfang an – bis in ihren Leitterminus ‚analytisch‘ hinein – gegen Hegel gerichtet | 71 |
| c. Der Hegelianismus Russells und Moores vor ihrer analytischen Wende | 72 |
| d. Die Wiederkehr Hegels in der neueren analytischen Philosophie | 73 |
| e. Nebenbeobachtungen | 77 |
| f. Hegels Wiederkehr als Ergebnis der Selbstkritik der analytischen Philosophie | 80 |
| g. Sachliche Kongruenzen zwischen neueren Einsichten der analyti- schen Philosophie und zentralen Thesen Hegels | 81 |
| h. Jena: Heimstätte des Idealismus und Ausgangsort der analytischen Philosophie | 82 |
| i. Auswahl von Kongruenz-Punkten | 82 |
| 2. Das Scheitern von Unmittelbarkeits- und Elementarismus-Hoffnungen | 83 |
| a. Hegels Kritik der Unmittelbarkeit am Beispiel der „sinnlichen Gewissheit“ | 83 |
| b. Unmittelbarkeits-Hoffnungen in der frühen analytischen Philosophie (Cambridger Richtung) | 85 |
| c. Elementarismus-Hoffnungen des Logischen Empirismus (Wiener Kreis) | 90 |
| d. Resümee | 95 |
| 3. Holismus | 95 |
| a. Von Russell zu Quine: „Die Einheit empirischer Signifikanz ist die Wissenschaft als gesamte“ | 95 |
| b. Von Moore zu Wittgenstein: „ <i>Ein Ganzes</i> von Urteilen wird uns plausibel gemacht“ | 99 |
| c. Hegels Holismus: „Das Wahre ist das Ganze“ | 101 |
| 4. Erkennen und Wirklichkeit | 107 |
| a. <i>Linguistic turn</i> : sprachlicher Bezug auf Gegenstände | 107 |
| b. Die commonsensualistische Standard-Version: Sprache als Zugangs- Bedingung zu sprach-unabhängigen Gegenständen | 107 |
| c. Dagegen Hegel: Entsprechung von Begriff und Gegenstand | 108 |
| d. Das Verhältnis von Begriff und Gegenstand in der Sicht des linguistischen Idealismus | 110 |
| e. Das Verhältnis der linguistischen Position zu Hegels Konzeption | 114 |
| f. Putnam: ein Versuch zur Einbringung von Objektivität | 118 |

| | |
|--|-----|
| g. Resümee | 121 |
| 5. Gesamtrückblick und Ausblick | 122 |
| 6. Literaturverzeichnis: | 123 |
| IV. Philosophische Evidenzerlebnisse | 128 |
| 1. Zeugnisse | 128 |
| 2. Erste Deutung: Inspiration | 130 |
| 3. Zweite Deutung: das Erlebnis ist denkgeneriert | 130 |
| 4. Wie kann man Konsequenz- und Widerfahrnis-Charakter zusammendenken? | 132 |
| 5. Ist Denken ein Phänomen reiner Spontaneität? | 132 |
| 6. Hinweise auf eine mögliche Rezeptivität des Denkens | 133 |
| 7. Phänomenologie der Evidenzerlebnisse | 136 |
| 8. Erklärung des Widerfahrnis-Charakters aus der Struktur der Evidenz | 137 |
| V. Weisheit | 139 |
| 1. Einleitung | 139 |
| 2. Philosophie und Weisheit in der Antike | 141 |
| a. ‚Weisheit‘ bei den vorplatonischen Denkern | 141 |
| b. ‚Weisheit‘ im griechischen Alltag: die Sieben Weisen | 143 |
| c. ‚Philosophie‘ statt ‚Weisheit‘ | 144 |
| d. Die offene Flanke der Theorie: Lebenspraxis | 150 |
| 3. Mittelalter | 151 |
| a. Spannungsverhältnis zwischen göttlicher Weisheit und menschlicher Wissenschaft | 151 |
| b. Vereinigungskonzeptionen | 152 |
| 4. Neuzeit und Moderne | 154 |
| a. Ernüchterung: Weisheit und Torheit | 154 |
| b. Primat der Wissenschaft | 154 |
| c. Weisheit und praktische Philosophie | 155 |
| d. Die moderne Figur des Weisen | 156 |
| e. Gegenmotive (Schelling, Schopenhauer) | 159 |
| f. Moderner Protest gegen die traditionelle Weisheit (Nietzsche, Cioran, Wittgenstein) | 159 |
| 5. Zeitgenössische Konturen der Weisheit | 161 |
| a. Weisheit alltäglich: von Altersweisheit zu permanenter Flexibilität? | 162 |
| b. Die szientifisch geprägte Version von Weisheit in der zeitgenössischen Philosophie | 163 |
| c. Könnte die Philosophie künftig wieder eine weisheits-affinere Form annehmen? | 166 |
| II. Das anthropische Gehäuse der Moderne | |
| VI. Epistemischer Anthropozentrismus | |
| Zur Denkform der Moderne und deren Kritik | 171 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 1. | Diderots Proklamation und Kants Begründung des anthropischen Prinzips der Moderne | 171 |
| a. | Diderot 1755: „Der Mensch ist der einzigartige Begriff, von dem man ausgehen und auf den man alles zurückführen muss“ | 171 |
| b. | Kant 1781: Epistemologische Rechtfertigung des anthropischen Prinzips | 172 |
| 2. | Fortdauer des anthropischen Prinzips bis in die Gegenwart | 173 |
| a. | Feuerbach: „Das Bewusstsein des Gegenstands ist das Selbstbewusstsein des Menschen“ | 174 |
| b. | Historismus: unterschiedliche geschichtlich-kulturelle Aprioris und Welten – Diversifikation des transzendentalen Rahmens | 174 |
| c. | Nietzsche: unsere Wahrheit ist „durch und durch anthropomorphisch“ | 175 |
| d. | Die axiomatische Rolle des anthropischen Prinzips in den zeitgenössischen Human- und Kulturwissenschaften | 176 |
| e. | Analytische Philosophie | 177 |
| 3. | Vergebliche Kritiken der anthropischen Denkform | 178 |
| a. | Hegels Einspruch | 178 |
| b. | Logische Kritik der anthropischen Denkform (Frege, Husserl) | 178 |
| c. | Heidegger: Onto-Anthropozentrik | 179 |
| d. | Foucault: „Der Mensch wird verschwinden wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“ | 180 |
| 4. | Gründe für eine Infragestellung der modernen Denkform | 182 |
| a. | Lähmung, Satttheit, Selbstzufriedenheit | 182 |
| b. | Die Inkonsistenz der anthropischen Denkform | 183 |
| 5. | Der evolutionär geprägte Mensch – eine Perspektive zur Überschreitung der modernen Denkform | 184 |
| VII. | Inwiefern Heidegger – bei aller Kritik – der modernen Denkform verhaftet blieb | 186 |
| 1. | Heideggers Diagnose und Kritik der anthropologischen Grundstellung | 186 |
| a. | Das Ungenügen der herkömmlichen Bestimmung des Menschen | 187 |
| b. | Kritik des modernen Fundamentalanspruchs der Anthropologie | 189 |
| 2. | Heideggers eigene Konzeption: der Wesensbezug zwischen Sein und Mensch | 190 |
| a. | Der Seinsbezug ist für das Wesen des Menschen konstitutiv | 190 |
| b. | Bestimmungselemente der Sein-Mensch-Beziehung | 191 |
| 3. | Ein tieferer Humanismus und Anthropozentrismus | 195 |
| a. | Überschreitung des herkömmlichen Humanismus und der üblichen Anthropologie | 195 |
| b. | Neuer Humanismus | 195 |
| c. | Onto-Anthropozentrismus | 196 |
| d. | Der Mensch als der exklusive Partner des Seins | 198 |
| VIII. | Pazifische Reflexionen | 200 |
| 1. | Phänomenologie des Pazifiks | 200 |
| a. | Unermessliche Weite – Erfahrung eines Unbegrenzten | 200 |

| | | |
|-----|---|-----|
| b. | Überlegene Macht – kein Raum des Aufenthalts für den Menschen . . . | 201 |
| c. | Animalischer Charakter | 202 |
| d. | Veränderung unserer Maßstäbe | 203 |
| 2. | An der Küste: Wandern zwischen zwei Welten | 204 |
| 3. | Verwandtschaft mit nicht-menschlichem Seienden | 206 |
| a. | Erfahrung der Gemeinsamkeit | 206 |
| b. | Zum Status reflexiver Gefühle | 206 |
| c. | Gemeinsamkeit qua Evolution | 207 |
| d. | Kontrast zur städtischen Perspektive | 209 |
| 4. | Jenseits des modernen Dualismus | 210 |
| IX. | Die Kunst und das Nicht-Menschliche | 212 |
| 1. | Problemexposition: der im 20. Jahrhundert in der Kunst auftretende Ruf nach Nicht-Menschlichem | 212 |
| a. | Beispiele von Künstlern und Ästhetikern des 20. Jahrhunderts | 212 |
| b. | Der Anthropozentrismus früherer Kunst – das Beispiel der Renaissance | 213 |
| c. | Anthropozentrismus über die Renaissance hinaus? | 215 |
| d. | Die anthropische Denkform der Moderne | 217 |
| e. | Gegenoptionen – auf den zweiten Blick doch anthropozentrisch bleibend: das Beispiel der Romantik | 218 |
| 2. | Plädoyer für das Nicht-Menschliche – in welchem Sinn und mit welchem Erfolg? | 224 |
| a. | Darstellung von Dingen, die in keiner Weise mehr den Menschen meinen oder auf den Menschen bezogen werden können | 224 |
| b. | Künstlerische Beispiele | 224 |
| c. | Das Inhumane: bloß ein Gegen- und Komplementärbegriff zum Humanen | 228 |
| 3. | Ein anderer Ansatz | 231 |
| a. | Vom homo humanus zum homo mundanus | 231 |
| b. | Künstlerische Beispiele | 232 |
| c. | Ostasiatische Parallelen – Ausblick | 233 |

III. Ausblicke

| | | |
|----|---|-----|
| X. | Anthropologie im Umbruch – Das Paradigma der Emergenz | 237 |
| 1. | Die Grundfigur und das Grundproblem der konventionellen (dualisti- schen) Anthropologie | 238 |
| a. | Die animalisch-vernünftige Doppelnatur des Menschen | 238 |
| b. | Himmlicher, nicht irdischer Ursprung der Rationalität | 239 |
| c. | Das Grundproblem: Wie soll grundsätzlich Heterogenes in uns verbunden sein können? – Die begriffliche Inkonsistenz dieses „Dualismus“ | 240 |
| 2. | Herders Lösungsversuch | 243 |
| a. | Herder: Die Anthropologie muss „zoologisch und geographisch“ ansetzen | 243 |

| | | |
|-------|---|-----|
| b. | Historische Gründe für das neue Desiderat einer evolutionistischen Betrachtung | 244 |
| c. | Herders Lösungsversuch | 245 |
| d. | Kritische Betrachtung | 247 |
| 3. | Lösung durch das Paradigma der Emergenz | 249 |
| XI. | Absoluter Idealismus und Evolutionsdenken | 251 |
| 1. | Hegels absoluter Idealismus: Logische Evolution und Realentwicklung | 252 |
| a. | Einige Hauptpunkte von Hegels Konzeption des absoluten Idealismus | 252 |
| b. | Die logische Bewegung: Evolution oder Entwicklung? | 253 |
| c. | Logik und Realphilosophie | 256 |
| d. | Zwischenresümee | 261 |
| e. | Entwicklung nicht schon in der Natur, sondern erst beim Geist | 262 |
| f. | Resümee | 264 |
| g. | Nachbetrachtung | 264 |
| h. | Nietzsche: „ohne Hegel kein Darwin“ | 267 |
| 2. | Evolutionistisch: gemeinsamer Hervorgang von Seinsformen und logischen Formen | 269 |
| a. | Grundsätzlich: Zwillingscharakter ontischer und logischer Evolution | 269 |
| b. | Die logischen Formen gehen den ontischen nicht voraus | 270 |
| c. | Evolutiver Status der logischen Strukturen | 271 |
| d. | Noch einmal die These | 272 |
| e. | Verhältnis zu Hegels Konzeption | 273 |
| XII. | Das Rätsel der menschlichen Besonderheit | 277 |
| 1. | Fragestellung und Vorhaben | 277 |
| 2. | Die Entstehung der menschlichen Besonderheit in der protokulturellen Periode | 279 |
| 3. | Körper- und Gehirnmodifikationen | 280 |
| 4. | Werkzeugentwicklung und neue soziale Anforderungen als treibende Faktoren | 282 |
| 5. | Die Dynamik der protokulturellen Entwicklung – bis hin zum Take-off der kulturellen Evolution | 284 |
| 6. | Noch einmal zur großen Bedeutung der protokulturellen Entwicklung | 285 |
| a. | Der grundlegende Unterschied zwischen natürlicher und kultureller Evolution | 286 |
| b. | Die „menschliche Natur“ ist die protokulturell gebildete Natur – diese trägt auch noch die kulturelle Evolution | 287 |
| 7. | Kränkung? | 289 |
| 8. | Die Kurzsichtigkeit des Kulturalismus | 289 |
| 9. | Antwort auf Standardeinwände | 291 |
| XIII. | Transkulturalität – neue und alte Gemeinsamkeiten | 294 |
| 1. | Vorbemerkung | 294 |
| 2. | Vom herkömmlichen Konzept der Einzelkulturen zum zeitgenössischen der Transkulturalität | 295 |
| a. | Entstehung und Sinn des modernen Kulturbegriffs | 295 |

| | |
|--|-----|
| b. Der problematische Zug: das Kugelmodell der Kultur | 296 |
| 3. Grundzüge des Konzepts der Transkulturalität | 298 |
| a. Makroebene | 298 |
| b. Mikroebene | 302 |
| c. Entkoppelung von kultureller und nationaler Identität | 305 |
| 4. Alte Gemeinsamkeiten: auf die protokulturelle Periode zurückgehende Gemeinsamkeiten („Universalien“) | 309 |
| a. Die Faszination durch Kunstwerke fremder Kulturen | 310 |
| b. Universalien | 312 |
| c. Die Relevanz der Universalien | 317 |
| d. Alte und neue Gemeinsamkeiten – Transkulturalität im Gesamtgang der Menschheitsgeschichte | 321 |
| XIV. Physeotektur – Betrachtungen zum Verhältnis von Architektur und Natur . . . | 323 |
| 1. „Physeotektur“ | 323 |
| 2. Westliche Auffassung: Architektur als Gegenentwurf zur Natur | 323 |
| 3. Das Beispiel Le Corbusiers | 324 |
| 4. Ein anderer Le Corbusier: „glücklich in Fühlung mit der Natur“ | 326 |
| 5. „Physeotektur“ | 327 |
| 6. Mensch und Natur: ein evolutives Verhältnis | 328 |
| 7. Physeotektur: Natur- und Weltverbundenheit des ganzen Menschen | 329 |
| Nachweise | 333 |
| Personenregister | 335 |

Vorwort

Nein, ich bin nie verzweifelt an ihr. Aber ich habe mich auch nie ganz zu Hause gefühlt in ihr. Die Moderne hat ihre großen Errungenschaften und Verdienste. Aber auch ihre Blindheiten und ihre Enge.

Als ich 1987 *Unsere postmoderne Moderne* veröffentlichte, interpretierte ich die Postmoderne als die zeitgenössische Form der Moderne. Das halte ich noch heute für zutreffend. Aber ich begann damals schon zu überlegen, ob es nicht möglich wäre, über den Denkraum der Moderne insgesamt hinauszugehen. Das würde allerdings andere Mittel erfordern als diejenigen, die man bis heute als „postmodern“ bezeichnet.

Während eines Forschungsaufenthaltes am Stanford Humanities Center in den Jahren 2000 und 2001 nahm meine neue Denkrichtung Konturen an. Ich bemerkte, dass das moderne Denken durch die Auffassung geprägt ist, alles sei vom Menschen aus zu verstehen und auf den Menschen zurückzubeziehen. Ich nenne dies das „anthropische Prinzip“ der Moderne. Basal dafür ist die Überzeugung, dass wir Menschen von anderer Art sind als all das, was sich sonst in der Welt findet – dass wir eigentlich, und zwar aufgrund unserer geistigen Natur, Weltfremdlinge sind. Unter dieser Prämisse ist es dann konsequent anzunehmen, dass wir die Welt nur nach unserer Art ansehen, dass wir nur „unsere Welt“ konstruieren können.

Aber die Annahme der Weltfremdheit ist fundamental falsch. Das lehrt die Perspektive der Evolution. Wenn wir unsere evolutionäre Genese nur einigermaßen ins Auge fassen, dann erkennen wir, dass wir durch und durch welthafte Wesen sind, die noch in ihren hochkulturellen Extravaganzen das ihnen von der Evolution her überkommene Potential ausagieren. Die evolutionäre Perspektive löst die Annahme der Weltfremdheit auf und hebt so das anthropische Prinzip aus den Angeln. Eine konsequent evolutionistische Sicht des Menschen führt über die anthropischen Spiegelspiele der Moderne hinaus und öffnet einen neuen Denkraum. Das ist der Versuch, der in diesem Band unternommen wird.

Die einzelnen Essays sind in den Jahren 2001–2009 entstanden und wurden für diese Ausgabe so überarbeitet, dass ein fortlaufender Argumentationsgang entstand. Nur den Auftakt des ersten, *Öffnungen* überschriebenen Teiles bildet ein älterer Aufsatz (mein

Habilitationsvortrag von 1982), der zeigt, wie Leonardo da Vinci ein neuartiges humanes Ideal entwirft, das den Menschen nicht als ein Sonderwesen, sondern als ein weltoffenes und weltverbundenes Wesen begreift. Darauf folgen Überlegungen, die über den europäischen Denkraum hinausführen, indem sie sich mit dem japanischen Philosophen Dōgen (in Kontrastierung mit Sextus Empiricus und Hegel) befassen. Um über den Zaun zu springen, muss man flexibel sein, und dazu kann Fremdheitstraining – zumal so hochkarätiges wie durch Dōgen – einem verhelfen. „Hegel und die analytische Philosophie“ sucht ebenfalls von eingefahrenen Vorstellungen zu befreien, indem einige verblüffende Kongruenzen zwischen scheinbaren Antipoden in Grundfragen der theoretischen Philosophie aufgezeigt werden. „Philosophische Evidenzerlebnisse“ erprobt im Ausgang von Beispielen der europäischen Philosophiegeschichte die Vermutung, dass unser Denken in seinen besten Momenten nicht einfachhin unser individuelles und menschliches Denken ist, sondern einen Grundzug der Wirklichkeit erfasst – dass ein solcher sich in ihm reflektiert, um nicht zu sagen: in ihm zu sich kommt. „Weisheit“ reiht diesen Gedanken in die Tradition der Weisheitskonzepte ein und erwägt, welche Veränderungen des Denkens uns bevorstehen könnten.

„Epistemischer Anthropozentrismus – Zur Denkform der Moderne und ihrer Kritik“ bildet den Auftakt des zweiten, *Das anthropische Gehäuse der Moderne* überschriebenen Teiles. Hier stelle ich die moderne Denkform als in all ihren Spielarten im anthropischen Prinzip befangen dar und zeige, wie auch die bisherigen Versuche, sich ihm zu entziehen, allesamt ins anthropische Fahrwasser zurückgeführt haben. In einer Art Fallstudie wird dies anschließend exemplarisch an Heidegger demonstriert, der beanspruchte (und von dem viele glauben), dass er den Denkraum der Moderne hinter sich gelassen habe. Der nachfolgende Aufsatz „Pazifische Reflexionen“ ist der gewagteste. Er legt von meinem persönlichen eye-opener Zeugnis ab: der Aufenthalt am Pazifik hat mir den Kernpunkt der Kritik wie den Weg der Lösung gewiesen. „Die Kunst und das Nicht-Menschliche“ analysiert schließlich anhand künstlerischer Versuche, was für eine effiziente Überschreitung des Denkraums der Moderne erforderlich wäre.

Die *Ausblicke* des dritten Teiles entfalten die evolutionäre Perspektive, die über das anthropische Dogma der Moderne hinauszugelangen erlaubt. „Anthropologie im Umbruch – Das Paradigma der Emergenz“ benennt die Scheidelinie zwischen traditionellen und zeitgenössischen Konzepten der Anthropologie: die vermeintliche Sondernatur des Menschen ist nicht supranaturalen Ursprungs, sondern ist aus dem evolutionären Erbe hervorgegangen, das unsere Vorfahren mit ihren nicht-menschlichen Verwandten gemeinsam hatten, sie ist also als ein Fall von Emergenz zu verstehen. „Absoluter Idealismus und Evolutionsdenken“ konfrontiert meine evolutionäre Perspektive mit der Hegels und zeigt, dass dieser mit seiner Konzeption einer strikten Evolution der logischen Formen eigentlich alle Mittel an der Hand hatte, um eine Real-Evolution zu denken, dass er diese Zukunftschance aber verspielte, indem er an einigen überkommenen Rahmenbedingungen festhalten zu sollen glaubte. „Das Rätsel der menschlichen Besonderheit“ klärt auf, wie die menschliche Besonderheit – auf die alle bisherige Anthropologie abhob und deren Genese doch keine Konzeption auch nur einigermaßen befriedigend aufzuklären vermochte – de facto entstanden ist: in einem evolutionären Prozess, der in der Phase der Protokultur die menschliche Natur hervorgetrieben und anschließend noch den Startschuss für die kulturelle Evolution gegeben hat, in der wir uns noch immer befinden. Der

Essay zur „Transkulturalität“ verbindet eine Analyse von deren aktuellen Formen mit Betrachtungen zu evolutionär alten Gemeinsamkeiten und überlegt, wo beide uns künftig hinführen könnten. „Physeotektur“ widmet sich schließlich einer Architektur, die den Mensch-Welt-Gegensatz hinter sich gelassen hat.

Indem der Mensch im Kontext der Welt entstanden ist und nur im Zusammenhang mit der Welt verstanden werden kann, ist das Spielfeld der Moderne überschritten. Eine neue Denklandschaft zeichnet sich ab. Ich hoffe, dass die Leser Lust verspüren, anhand des einen oder anderen Essays die moderne Engführung hinter sich zu lassen und einen neuen Denkraum zu erproben.¹

Mein Dank gilt den vielen Gesprächspartnern, die ein Jahrzehnt lang den Fortgang meiner Überlegungen kritisch wie fördernd begleitet haben, und besonders Felix Timmermann, der alles zuletzt noch einmal genauestens unter die Lupe genommen hat.

Berlin, 10. Juli 2011
Wolfgang Welsch

¹ Eine systematische Darstellung meiner Auseinandersetzung mit der Moderne und meiner alternativen Konzeption erscheint 2012 unter dem Titel *Homo mundanus*.

I. Öffnungen

I Das Zeichen des Spiegels – Platons philosophische Kritik der Kunst und Leonardo da Vincis künstlerische Überbietung der Philosophie

1. Platons Kunstverdict (*Politeia X*)

Platon hat im X. Buch seines *Staates* eine gewichtige Kritik der Kunst vorgetragen. Ziel dieser Kritik ist es, die Ausweisung der Dichter aus dem Staat zu legitimieren. Wo immer Dichtkunst Strukturen von Nachahmung zeigt, soll sie verstoßen werden, und der Hauptbetroffene solcher Exilierung ist kein Geringerer als Homer, der traditionelle Lehrer Griechenlands.

a. Ontologische Verkehrtheit

Als Grundübel gilt Platon die Nachahmung, und zwar wegen ihrer Seinsschwäche und ihrer verderblichen Wirkung auf die Menschen. Beides deckt Platon exemplarisch anhand der Malerei auf. In ihr nämlich ist das Nachahmungsprinzip am augenfälligsten und werden so auch Lug und Trug dieses Prinzips am offenkundigsten. Die Malerei, die insgesamt nachahmend ist, wird von Platon stellvertretend für jede Form nachahmender Kunst geprüft und verurteilt.¹ Die Anklagen ergeben sich allesamt daraus, dass die malerische Nachahmung genau gegenläufig zur Seinsordnung operiert, dass sie allenthalben statt auf das Sein auf den Schein sich richtet und diesen propagiert.

Die Malerei ist ontologisch grundverkehrt gestellt. Sie ist das anfänglich schon, indem sie sich nicht das eigentlich Seiende, nicht die Idee zum Vorbild ihrer Darstellung nimmt, sondern deren mindere gegenständliche Präsenz, den sogenannten realen Gegenstand wiederzugeben sucht. Der Maler zeigt nicht, was Bett überhaupt ist, sondern er führt uns ein bestimmtes Bett vor Augen, das aber geradeso gut auch reichlich anders beschaffen sein könnte. Und dann zeigt uns der Maler diesen ohnehin schon mit Zu-

¹ In der darstellungsästhetischen Reflexion (595 c – 602 b) steht eindeutig die Malerei im Vordergrund, in der wirkungsästhetischen (602 c – 607 a) zwar die Dichtkunst, aber die Befunde sind offenbar als auch für die Malerei gültig gemeint, und Platon recurriert auch hier mehrfach auf die Malerei (602 d, 603 a – b).

fälligkeit durchsetzten Gegenstand auch noch nur in einer zufälligen Erscheinungsweise seiner, nämlich je nur aus einem einzelnen und als solchen willkürlichen Blickwinkel und in momentaner Beleuchtung, mithin insgesamt nicht so, wie der Gegenstand an sich ist, sondern nur so, wie er momentan erscheint.

Der Maler führt also weit weg von der Wahrheit des Seienden. Er sucht uns drei Stufen unter der Wahrheit zu fesseln und heimisch zu machen. Denn erstens vergegenwärtigt er nicht das eigentlich Seiende, die Idee, sondern nur eine von deren Erscheinungsgestalten, zweitens vergegenwärtigt er diese nicht (wie der Handwerker) herstellend, sondern bloß darstellend (also nicht wirklich, sondern bloß zum Schein) und drittens ist seine scheinhafte Vergegenwärtigung noch einmal bloß auf eine zufällige und flüchtige Erscheinungsweise des ohnehin schon nur Scheinhaften gerichtet. Dreifach potenziertes Schein, das ist – in ontologischer Rechnung – das Wesen der malerischen Darstellung.

Die Malerei stellt somit ein genaues Gegenprogramm zur Seinssuche des Philosophen dar. Die Maler sind wie jene Gauklertruppe des Höhlengleichnisses, wie jene Artisten, die (um es einmal so zu sehen) die Menschen unterhalten, indem sie ihnen Schattenbilder vor Augen führen, wobei die Menschen den Schatten gebannt zusehen, von ihnen gefesselt sind und den Betrug nicht bemerken.² Die Malerei stellt genau diejenige Situation wieder her, die für den Philosophen die Grundsituation der Verkehrung ist, aus der er die Menschen zu befreien sucht. Die Malerei knüpft die Fesseln, die der Philosoph löst, wieder neu.

Diese ontologische Verkehrtheit, die für die Malerei konstitutiv ist, setzt ihr auch in weiteren Einzelzügen nach. So ist beispielsweise das Wissen, das die Malerei vorspiegelt, gerade das Gegenteil wahrhaften Wissens. Denn indem die Malerei alles Mögliche darstellt, tut sie zwar so, als verstünde sie sich auf alles, aber in Wahrheit ist es eben nicht aufgrund eines wirklichen Verständnisses der Dinge, sondern bloß im Sinn der Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit, dass sie agiert, und ihre mögliche Universalität verdankt sich genau dieser eigentlichen Ignoranz, ist nur dadurch möglich, dass die Malerei gar nichts anderes aufführt als bloßes Blendwerk, Gaukelei.³ Platon hält diese Gaukelei für gefährlich. Zwar: dem illusionistischen Trug, die bloß dargestellten Dinge für leibhaft präsent zu wännen, werden nur Kinder und Toren erliegen. Aber die Malerei verfügt noch über andere Mittel. Sie betrügt nicht einfach durch Augenschein, sondern sie beircet durch Verführung. Und dieser Verführung erliegen – was die größte Anklage gegen die nachahmende Kunst begründet – selbst die Tugendhaften, noch die potentiell philosophischen Köpfe geraten durch sie in Gefahr.

² Diese Gleichsetzung von Malerei und Höhlensituation kehrt noch bei Cézanne wieder, der die Museen die Höhlen Platons nennt (*Conversations avec Cézanne*, hrsg. v. P. M. Doran, Paris: Macula 1978, 159 f.) – Allerdings zielt Cézanne mit dieser Charakterisierung ausschließlich auf die schlechte Malerei und versteht darunter gerade diejenige, die sich nicht an die Wahrheit der Sinne hält. Diese Gegenthese wird es nachher näher zu beleuchten gelten.

³ Dass Platon überhaupt so sehr auf Wissen abhebt, ist für unser Kunstverständnis befremdlich, für das antike aber selbstverständlich, denn für *téchnē* ist ein Wissen geradezu konstitutiv. Aristoteles' geschichtlich hochwirksame Bestimmung der *téchnē* als *hēxis metá lógou alēthoús poiētikē* (Eth. Nic. VI 4, 1140 a 10) ist durchaus platonischen Geistes.

b. Psychologische Verkehrtheit

Wie die Malerei ontologisch verkehrt ausgerichtet ist, indem sie sich darstellend auf das Erscheinende und Sinnhafte bezieht, so ist sie auch psychologisch verkehrt und verderblich geeicht, indem sie sich in ihrer Wirkung gerade an den Sinnen- und Gefühls-Bereich wendet, an den sinnlichen also statt an den geistigen Menschen. Sie appelliert an das, was eigentlich zum Schweigen gebracht, sie stärkt das, was ausgetrocknet werden sollte: die Sinnlichkeit. So wirkt sie aufwieglerisch und destabilisierend, sie gefährdet jede einmal errungene innere Herrschaft und arbeitet auf eine Verkehrung hin. Wie sie ontologisch gewissermaßen Kopf steht, so wendet sie sich auch psychologisch an das Verkehrte und ist und intendiert insgesamt nichts anderes als Verkehrung. Platon: „So sage ich, dass die Malerei und die Nachbilderei überhaupt, wie sie in großer Ferne von der Wahrheit ihr Werk zustande bringt, so auch mit dem von der Vernunft Fernen in uns ihren Verkehr hat und sich mit diesem zu nichts Gesundem und Wahrem zusammennut. [...] Selbst schlecht und mit Schlechtem sich verbindend erzeugt die Nachbilderei auch Schlechtes“ (603 a–b). In der artistischen Verkehrung kongruieren eine ontologische und eine psychologische bzw. anthropologische Verkehrung. Sie treten, wo man solch nachahmender Kunst Raum gibt, zu einer politischen Verkehrung zusammen, wobei „politisch“ zunächst die innere Verfassung des einzelnen Menschen, dann freilich auch die des Staates meint. Um beider Politien willen – um sie beide vor solcher Verkehrung zu schützen – sind die nachahmenden Künste aus dem Staat auszuschließen.

c. Kunst-Kritik als Sophistik-Kritik

Nun muss dieser Angriff Platons auf die Kunst, zumal er sogleich und ganz unverwandt gegen Homer, die Identitätsfigur griechischer Kultur schlechthin, geführt wird, für griechische Ohren etwas ganz Unerhörtes, ja Ungeheuerliches gewesen sein. Wohlmeinende Interpreten haben ihm denn auch verschiedentlich die Schärfe zu nehmen versucht. Insbesondere sprach man davon, der Angriff könne – bei aller offenkundigen Stringenz – doch von Platon selbst nicht ganz ernst gemeint sein, dagegen spreche allein schon die sonst, beim frühen und mittleren Platon, zum Ausdruck kommende Hochschätzung der Kunst.⁴ Aber dieser Hinweis verschärft in Wahrheit nur die Frage, warum dann der reife Platon so unnachsichtig gegen die Kunst zu Felde ziehen konnte. Goethe hat von den Dialogen Platons gesagt, sie seien „oft nicht allein *auf* etwas, sondern auch *gegen* etwas gerichtet“.⁵ Das schließt ein, dass man sie recht erst versteht, wenn man dieses *Wogegen* erfasst. Wer ist der eigentliche Gegner, wenn Platon hier die Kunst verurteilt?

⁴ Vgl. zum Wandel von Platons Kunstverständnis und Kunstschätzung die Untersuchung von Bernhard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen* (Tübingen: Niemeyer 1953).

⁵ Johann Wolfgang von Goethe, „Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung“, in: *Wers., Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 12, 244–249, hier 245.

Platon selbst bezieht seine Polemik gegen Ende auf den „alten Streit zwischen der Philosophie und der Dichtkunst“,⁶ und dabei wird deutlich, dass die Dichtkunst hier als ein Konkurrenz-Unternehmen zur Philosophie aufgefasst ist, sofern nämlich auch sie für einen Sinn des Ganzen einsteht. Es ist in dieser noch von Hegel gerühmten eigentlichen Funktion der griechischen Kunst, einen Gesamtsinn zu artikulieren, ja zu entwerfen – Hegel sagte, die Kunst (und nicht etwa die Philosophie) sei die höchste Form gewesen, in welcher die Griechen ihre Götter sich vorstellten und ein Bewusstsein von der Wahrheit hatten⁷ –, es ist in dieser Funktion eines Sinn-Konkurrenten, dass die Kunst hier für Platon zum Thema und zum Gegenstand einer unerbittlichen Kritik wird. Nur dass dieser Anspruch der Kunst, eine Orientierung im Ganzen zu geben, jetzt, zu Platons Zeit, inhaltlich anders aussieht als zu Homers Zeit. Kunst ist jetzt – wie Platons gerade auch auf die zeitgenössische Kunst zielende Analyse ergibt – Vertreterin einer Philosophie der Erscheinung und einer Erziehung der Menschen zum Schein. Platon macht als die geheime ratio der Kunst seiner Zeit eine Philosophie aus, die er auch, wo sie diskursiv auftritt, aufs schärfste bekämpft: die Sophistik. Denn dies ist die Pointe seiner Kunst-Kritik und der Grund ihrer Schärfe: dass sie in Wahrheit eigentlich eine Philosophie-Kritik ist, nämlich eine Kritik an den Sophisten. Platon erkennt in der nachahmenden Kunst die ästhetische Realisation und Propagierung des Programms der Sophistik. Und dieser Perspektive gemäß analysiert und präpariert er die nachahmende Kunst, diesem Blick entsprechend bekämpft und verurteilt er sie. Die Kunst ist des Teufels, weil sie sophistisch ist. Daher muss sie all die Prügel einstecken, die einschlägig den Sophisten zugebracht sind.

Dass Platon tatsächlich – wie hier vorgeschlagen – die Parallelität von Kunst und Sophistik im Auge hat,⁸ erhellt nicht nur aus der strukturellen Gleichheit der jeweiligen Argumentation gegen die Kunst bzw. gegen die Sophistik, sondern geht auch aus der bald schon erfolgenden direkten Bezeichnung des Malers als eines Sophisten hervor (596 d) und bestätigt sich im Dialog *Sophistes* ein weiteres Mal, wenn Platon dort die Struktur des sophistischen Scheinwissens Zug um Zug aus dem Vergleich mit der malarischen Nachahmung entwickelt. Beim Maler wie beim Sophisten handelt es sich nur um die Vorspiegelung eines Wissens, nicht um wahrhaftes Wissen. Der nachahmende Künstler ist dem ganzen Wesen seines Tuns nach für Platon nichts anderes als ein bildender oder dichtender Sophist, ein Mann also, der allenthalben bloß Schein produziert und diesen für Sein ausgibt.⁹ Im Sinn dieser Parallelisierung ist Platon insgesamt darauf

⁶ Zwar möchte Platon seine Polemik aus diesem Kontext gerade lösen (vgl. Hans-Georg Gadamer, *Platons dialektische Ethik und andere Studien zur platonischen Philosophie*, Hamburg: Meiner 1968, 186), aber Absetzungen belegen Gebundenheit, nicht Getrenntheit.

⁷ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13 (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986), 140 f.

⁸ Hinweise dazu finden sich schon bei Paul Friedländer (*Platon*, Bd. 1, Berlin: de Gruyter 1928, 139). Als *Folie* der Kunst-Kritik aber wurde Platons Gegnerschaft zur Sophistik bisher noch nicht erkannt.

⁹ Vielleicht vermag dieser Verständnisvorschlag, die Kunst-Kritik als Sophistik-Kritik und damit als Kritik der Gegen-Philosophie zu erkennen, das Befremdliche zu erklären und aufzulösen, das dieser Kritik immer anhaftete und solange anhaften musste, wie man sie schlicht als Kunst-Kritik verstehen zu sollen glaubte. Denn natürlich erklärt sich so nicht nur die befremdliche Härte der

aus, die Kunst als Potenzierung und Apotheose von Schein darzustellen, d. h. zu diskreditieren. Daher sein Insistieren darauf, dass die Kunst sich das Erscheinungshafteste zum Gegenstand nimmt – nämlich die Idee ohnehin nicht, sondern nur deren schlechte Gegenstandsform, und diese noch einmal nur gemäß einer zufälligen und partiellen Erscheinungsweise – und dass sie dieses so ganz bloß Erscheinungshafte dann selbst noch einmal nur zum Schein hinstellt. Sie geht, wie Platon formelhaft sagt (598 b), auf das Scheinhafte als Scheinhafte und präsentiert dieses – qua Darstellung – noch einmal nur scheinbar. Sie ist ganz und gar Kult und Vollzug von Scheinhaftem.¹⁰ Und wenn solch Scheinhafte einmal dazu dient, optischen Verzerrungen entgegenzuwirken und so gerade die wahren Verhältnisse herzustellen (wenn also beispielsweise die griechischen Tempelbaumeister die Architravlinie geringfügig aufbiegen, damit sie gerade erscheine, oder wenn Phidias bei hoch aufzustellenden Figuren der standortbedingten Verzerrung von vornherein entgegenarbeitet), so sagt Platon nur: um so schlimmer, denn solche Korrekturen, die auf Wahrheit zu zielen scheinen, haben ja gerade die Anerkennung der Perspektivität und des Erscheinens zur Grundlage, haben also die Wahrheit fundamental schon an den Schein verraten (vgl. *Sophistes* 235 e – 236 c). Je mehr solche Kunst sich als Kunst vervollkommnet, um so rettungsloser versinkt sie im Schein, um so verkehrter und verderblicher wird und wirkt sie.

Man kann an der Einsicht nicht vorbei: In solcher Polemik rechnet eine Philosophie mit ihrem Gegner ab, mit ihrer Gegenphilosophie, die sie für das Unphilosophische schlechthin hält, die aber offensichtlich doch so reichlich Anhängerschaft findet, dass eine derartige Polemik oder Aufklärung nottut. Und in der Tat: Diese Gegenphilosophie, die Philosophie der Erscheinung, wie die Sophisten sie vertreten und die Kunst sie verkörpert, diese Gegenphilosophie ist zumindest als eine praktische, im Leben befolgte den Griechen vertraut und wert. Und die Kunst, diese Institution der Erscheinungs-Süchtigkeit und damit platonisch des Anti-Philosophischen schlechthin, fungiert realiter als Medium der Selbstverständigung und Sinnpräsenz. In ihr dokumentiert und erfüllt sich ein anderer Lebens- und Sinnentwurf, einer, der gerade auf die Erscheinung als das Wahre und Eigentliche, wohl gar als das Menschliche setzt.¹¹ Mithin steht hier in Wahr-

Kritik, sondern auch manche der auffallenden Verzeichnungen, denen die Kunst hier ausgesetzt ist und die vor allem damit zu tun haben, dass jegliche Eigenbedeutung künstlerischer Gestaltung außer Sicht bleibt, diese vielmehr an ganz fremden und untauglichen Maßstäben gemessen wird. Eben dies ist der Punkt, den dann Aristoteles in seiner Rehabilitierung der Kunst – die eine genaue Replik auf Platon darstellt – bereinigt.

¹⁰ Die hegelsche Dialektik der Erscheinung ist Platon natürlich fremd und darf auch nicht korrektiv in diese Schein-Bilanz der Kunst hineingetragen werden. Platonisch meint das „Phänomenale“ unwahrhafte Präsenz, den Schein nur von Präsenz und gerade nicht ein notwendiges Moment von etwas, was von sich her erscheinen will und muss. Heidegger hat in seiner Platon-Auslegung genau diesen neuzeitlichen Erscheinungs- in den antiken Scheinbegriff hineingetragen und das *on phainómenon* als „sich Zeigendes“, das „Phänomenale“ also als Vorschein statt als Anschein interpretiert (Martin Heidegger, *Nietzsche*, Pfullingen: Neske 1961, Bd. 1, 207).

¹¹ Was Platon – der Musterbildner konservativer Kunst-Kritik – demgegenüber als Ideal der Kunst proklamiert hat, ist bekannt. In den *Gesetzen* (656 d – 657 a) preist er das Vorbild der ägyptischen Kunst, die 10 000 Jahre hindurch – und Platon legt Wert auf die Feststellung, dass diese Zeitangabe nicht redensartlich, sondern wörtlich gemeint ist – unverändert dasselbe in derselben Weise gestaltet habe, ohne Rücksicht auf veränderte Sichtweisen, Erfahrungen, Erfordernisse (für

heit nicht Philosophie gegen Nicht-Philosophie, sondern eine Philosophie gegen eine andere, und auch die Philosophie der Erscheinung, wie die Kunst sie vertritt, könnte eine veritable Philosophie sein oder ergeben. *Sie* hatte immerhin – und als das eigentlich Griechische – Nietzsche im Auge, als er sagte, die Griechen seien oberflächlich gewesen – jedoch „aus Tiefe“.¹² Am Ende wird sogar Platon selbst solcher Philosophie der Erscheinung sich ausgelieferter und zugetaner erweisen als der Vordergrund seiner Verurteilungen es ahnen lässt.

Wenn in Platons Parallelisierung der Kunst mit der Sophistik Schein das erste Moment ist, so ist Täuschung, die bloße Vorspiegelung von Wissen, das zweite. Platon wird nicht müde, dem Maler immer wieder vorzuhalten, dass dieser – genau wie der Sophist – kein wirkliches Wissen habe, dass er in Wahrheit gar nichts verstehe von den Dingen, die er darstelle, und dass er überhaupt nur, weil sein Tun auf Nichtwissen beruhe, sich den Anschein zu geben vermöge, ein Allverständiger zu sein. Insbesondere meint Platon, dass man darauf, eine Sache bloß darzustellen (statt sie herzustellen bzw. wirklich zu betreiben) nur deshalb verfallt, weil man eben nichts verstehe von ihr. Hätte der Maler oder der Dichter ein Wissen von den Sachen, die er darstellt, so würde er sich eben nicht mit solcher Scheinbilderei begnügen, sondern würde in diesen Themenfeldern etwas realiter auszurichten sich bemühen, würde politisch oder sittlich wertvolle Taten vollbringen oder einfach im täglichen Leben etwas Anständiges und Nützliches leisten wollen. Aber nichts dergleichen wird etwa vom großen Homer berichtet. Er hat keinem Staat eine bessere Verfassung gegeben, keinem politischen Unternehmen auch nur durch seinen Rat einen glücklichen Ausgang verschafft, nicht einmal einer Gruppe von Menschen zu einer besseren Lebensweise verholfen. Ganz einfach deswegen, so Platon, weil Homer von alledem – worüber er eifrig dichtete – in Wahrheit nichts verstand. Die Praxislosig-

die Platon einen positiven Begriff nicht hat und nicht haben kann). – Wenn nachahmende Kunst überhaupt legitim sein soll, dann muss sie ewigkeitlich, variantenlos, rücksichtslos sein. Wenn sie das Wahre schon nicht vergegenwärtigen kann, so soll sie wenigstens in ihrer Konstanz ein Gleichnis von dessen Unveränderlichkeit abgeben und nicht durch Rücksichten, Hinsichten, Perspektiven und Akkommodationen den Blick auf das Bleibende verunklaren. Das ist – wie alles in Platons Kunst-Kritik – völlig konsequent (weshalb es denn auch nicht angeht, missliebige Momente einfach auszuklammern). Klar ist aber auch, dass Platon hiermit nicht nur gegen die Entwicklung, sondern gegen den ganzen Geist der griechischen Kunst steht. Man denke nur an die Weise, wie die Griechen den ägyptischen Typus der Götterstatue schon längst vor Platons Zeit verwandelt haben, wie sie gerade auf eine Verlebendigung des überkommenen hieratischen Typus hingearbeitet und Vielgliedrigkeit und zuletzt sogar Momentaneität ausgebildet haben. Wenn Lysipp den Gott Kairos in der ganzen Spontaneität und Anmut des Augenblicks zeigt, für den er steht, wenn so der göttliche und menschliche Wert solcher Momentaneität errungen wird, dann ist das selbst ein sehr charakteristischer und erfüllungsreicher Augenblick in der Geschichte der griechischen Kunst, die insgesamt nicht in Nachbildungen eines starren Typus, sondern in solcher Erbildung und Eroberung des Lebendigen und der möglichen Sinnfülle solcher Augenblicke ihren Sinn hat. Für Lysipps Zeitgenossen Platon aber ist dies nur schlechter Phänomenalismus und Relativismus, Verfehlen und Verkehrung der alten, nicht Gewinnung einer neuen Wahrheit.

¹² Friedrich Nietzsche, „Vorrede zur zweiten Ausgabe“ [1887] von *Die fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari (München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1980), Bd. 3, 352 [4].

keit belegt die faktische Ignoranz und erklärt die Flucht in den künstlerischen Schein. Kunst ist Handlungssurrogat unter Ignoranzstatus und mit Täuschungsintention.¹³

Schließlich leitet Platon aus der konstitutiven Unwissenheit des Künstlers dessen mögliche Universalität ab. Eben weil er von den Dingen nichts versteht und für sein Geschäft nichts verstehen muss, vermag der Künstler in deren Darstellung so leicht, so beneidenswert leicht universal zu sein. Er ist ein Tausendsassa, aber eben nicht kraft Wissens, sondern kraft Nicht-Wissens und dadurch, dass er den Weg des Scheins beschreitet. In seiner Universalität scheint er sich mit dem Philosophen, dem Universalität ja Pflicht ist, zu berühren, und doch zeigt sich gerade hier der fundamentale Unterschied. Der Philosoph vermag universal zu sein, weil er die grundlegendsten Strukturen des Seins erfasst, der Künstler ist es, weil er von nichts etwas versteht.

d. Spiegeltrug

Platons ganze Kritik an der nachahmenden Kunst findet sich in der Vorstellung einer Figur und eines Verfahrens versammelt, die als Wesens-Karikatur des Malers und der Malerei gemeint sind. Platon spricht (*Politeia* 596 c – e) von einem Mann, der einfach einen Spiegel in die Hand nimmt, mit diesem umhergeht und ihn verschieden wendend „bald die Sonne macht und was am Himmel ist, bald die Erde, bald sich selbst und die übrigen Lebewesen und Geräte und Gewächse und alles insgesamt“. Genau ein solcher Mann, sagt Platon, ist der Maler. Er ist ein wundersamer, scheinbar auf alles sich verstehender Sophist, und ist doch in Wahrheit die lächerlichste Figur, die man sich denken kann. Ein jeder, jedes Kind kann, was er kann. Man braucht nur einen Spiegel dazu. In dieser Figur eines Spiegelträgers konzentriert sich bildhaft und lapidar die Kunst- und Nachahmungs-Kritik Platons. Am Spiegler sieht man vollendet, wie leicht, wie läppisch, wie lächerlich diese sogenannte Kunst ist. Ein Wissen braucht es für sie fürwahr nicht, sie gibt aber dementsprechend auch nur den flüchtigsten Anschein der Dinge wieder. Und diesen selbst in einer Weise, die denkbar unwirklich ist, so unwirklich und seinsschwach eben, wie ein Spiegelbild – als bloß virtuelles Bild – es ist. Kunst ist Spieglerium. Das Zeichen des Spiegels formuliert Platons härtestes Urteil über sie.

Allerdings hat die Sache schon bei Platon, schon in diesem X. Buch des *Staates*, ein Nachspiel (607 b – 608 b). Nachdem Platon seine herbe Kritik der Kunst vorgetragen hat und nachdem er so die zwischendurch mehrfach geäußerte Besorgnis, man besitze vielleicht kein Gegenmittel gegen den Trug und die Verführung durch die Kunst, selbst gegenstandslos gemacht hat, indem er eben durch seine Aufklärungsarbeit allen Spuk beseitigt und alles Raffinement als scheinbar entlarvt hat, nachdem Platon diesen

¹³ Von daher liegt eine Bemerkung zu Platons Begriff der *mimēsis* nahe. Dieser Begriff meint nicht so sehr, dass ein Abbild gegeben wird, das der Sache mehr oder weniger ähnlich ist, sondern meint den grundsätzlichen Betrug, dass überhaupt ein Abbild statt der Sache gegeben und dabei doch für eine Gegenwärtigung der Sache selbst ausgegeben wird. Gerade dieses Quidproquo, diese Gaukelei, diesen Schwindel, den Schein an die Stelle des Seins zu setzen und dafür gelten zu lassen, hat Platon im Auge, wenn er von künstlerischer *mimēsis* spricht. *Mimēsis* zielt nicht auf ein Abbild-Theorem, sondern brandmarkt das So-tun-als-ob aller sogenannten Nachahmung.

glänzenden Sieg errungen hat, gesteht er plötzlich – fast möchte man sagen in einem Satyrspiel, das auf den Ernst der Tragödie folgt –, dass er selbst sich gleichwohl noch immer von der Dichtkunst angezogen fühle, trotz der soeben vorgenommenen Durchleuchtung gerade auch der Sinnes- und Gefühlsappelle, durch die es ist, dass die Kunst noch die Wackersten, noch die philosophischen Köpfe in ihre Fänge zieht. Fast scheint es, als hätte Platon uns mehr zu überzeugen vermocht als sich selbst, als würde er dem Zauber, den er soeben gebannt hat, selber noch immer unterliegen. Zumindest ist da ein ungetilgter Rest, und vielleicht ist da mehr. Auch Platon scheint am Ende nur zu gut gewusst zu haben, dass das Spiegelspiel der Kunst so läppisch, wie er es philosophisch präpariert hat, nicht sein kann. Vielleicht hat, dass am Ende noch die Besten der Gefahr solch nachahmender Kunst sich nicht entziehen können, damit zu tun, dass die Philosophie der Erscheinung, als deren Anwalt und Praxisform Platon diese Kunst versteht, Positiveres birgt, als seine Analyse ihr zugestehen möchte. Und in der Tat: Platon selbst rückt am Ende seine eigene Analyse ins Zwielflicht. Zunächst schon sagt er – und das klingt bedauernd und entschuldigend –, sie sei ihm eben von der Vernunft abgenötigt worden. Und dann nennt er sie gar einen Zauberspruch, mit dem er sich selbst bespreche, um nicht in die alte Liebe zur Kunst zurückzufallen.¹⁴ Ein Gegenzauber also gegen den Zauber der Kunst, den er zuvor als Gaukelei gebrandmarkt hat. Aber dann stünde nicht nur Zauber gegen Zauber, sondern auch Gaukelei gegen Gaukelei. Dann hieße das am Ende wohl, dass eine Philosophie, die die Welt der Erscheinungen im Namen der Idee als puren Schein zurichtet, in der Gefahr steht, sich selbst philosophisch etwas vorzugaukeln?¹⁵

2. Leonardo da Vincis Nobilitierung der Malerei

Immerhin konnte der Spiegel – das Scharnier gleichsam der vorliegenden Überlegungen – seit Platons Verdikt als das Kainsmal der Kunst gelten. So treffen wir ihn oft genug an. Er hat allerdings, bei grundsätzlicher Übernahme des platonischen Bildes vom Maler als Spiegler, auch eine umfassende Wende seiner Bedeutung ins Positive erfahren.¹⁶ So erstmals bei Alberti, dem Kunsttheoretiker der Frührenaissance, und so daraufhin ausführlich, entschieden und mit völlig neuer Sinnggebung bei Leonardo da Vinci. Bei diesem wird eine Umstellung der geistigen Achsen deutlich. Der Wandel im Verständnis des Spiegels dokumentiert ein neues Verständnis von Kunst wie von Philosophie, er signalisiert eine grundsätzliche neue Erfahrungslage.

¹⁴ Bekanntlich soll sich Platon, bevor er von Sokrates zur Philosophie bekehrt wurde, als Tragödiendichter betätigt haben. Mithin wird im X. Buch des *Staates* die Richtigkeit dieser Konversion beschworen – und dies natürlich vom Standpunkt der neuen Konfession aus, ersichtlich aber deshalb, weil die alte Konfession durch die neue keineswegs ‚aufgehoben‘ ist.

¹⁵ Später – im *Sophistes* – hat Platon selber dargetan, dass die „Ideenfreunde“ doch rechte Sophisten sind und dass zuletzt eine – gewissermaßen „sophistische“ – Komplexion von Sein und Nicht-Sein der Wahrheit näher kommt als eine starre Ideenlehre.

¹⁶ Vgl. zur Kunstgeschichte des Spiegels: Gustav Friedrich Hartlaub, *Zauber des Spiegels – Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst* (München: Piper 1951).

a. Der Spiegel als künstlerisches Ideal

Leonardo exponiert den Spiegel als Vorbild für die geistige Verfassung des Malers. Das ist neu und unerhört. Was bei Platon Signum der Lächerlichkeit war und Beleg dafür, dass jedermann dies läppische Geschäft zu betreiben vermag, wird bei Leonardo zum Paradigma des künstlerischen Vermögens und zum Zeichen eines – in Leonardos Augen ebenso hochbedeutsamen wie schwer zu erreichenden – neuen menschlichen Ideals. Immer wieder trägt Leonardo in seinen Aufzeichnungen ein Theorem von ganz neuartigem Sinn vor: dass der Maler seiner geistigen Konstitution nach und in seinem künstlerischen Weltverhalten so sein solle wie ein Spiegel. Wie nämlich dieser alles, was ihm gegenübertritt, ohne dass er subjektive Vorlieben ins Spiel bringt, wiedergibt, und zwar so, dass er dabei der genuinen Erscheinungsweise der Dinge gerecht wird, so soll auch der Maler ganz offen sein für die Vielfältigkeit der Erscheinungen und eine jede dem ihr eigenen Erscheinungsbild gemäß zur Anschauung bringen. Er soll unendlich angleichungsfähig sein und selbstlos. Diese Vergleichbarkeit mit einem Spiegel ist die grundlegendste Forderung an den Maler, sie umreißt Leonardos Ideal malerischer Existenz.¹⁷

Entscheidend ist dabei schon in der Auffassung des Spiegels, dass dessen Wiedergabe nicht eigentlich als Wiedergabe verstanden wird, sondern als Anverwandlung. Leonardo spricht – in einer genuin ästhetischen Vorstellungsweise – immer wieder davon, dass der Spiegel sich in so viele Farben verwandelt, wie sie den Gegenständen eigen sind, die man ihm gegenüberstellt.¹⁸ Nicht Wiedergabe, sondern Anverwandlung ist die Grundvorstellung. Und wenn Leonardo schon den Spiegel solcherart aktivisch interpretiert – nicht als unbeteiligte Reflexfläche, sondern als eminent sensibles Organ einer Angleichung an alle Elemente der Sichtbarkeit –, so gilt dies für den Maler um so mehr. Der Geist, der Verstand, der Sinn des Malers soll unendlich wandlungsfähig sein gemäß den

¹⁷ Eine Zusammenstellung der einschlägigen Texte findet sich bei Solmi (*Leonardo da Vinci, Frammenti letterari e filosofici*, hrsg. v. Edmondo Solmi, Florenz: Barbèra 1979), 102 f. [LXXXVI–LXXXIX]). Die charakteristischsten Passagen lauten: „Lo ingegno del pittore vol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa, che ha per obbietto, e di tante similitudini s’empie quante sono le cose, che li sono contrapposte.“ – „Il pittore deve essere solitario e considerare ciò ch’esso vede, [...] facendo a similitudine dello specchio, il quale si trasmuta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose, che se li pongono dinanzi. E facendo così, lui parrà essere seconda Natura.“ – „La mente del pittore si deve al continuo trasmutare in tanti discorsi, quante sono le figure degli obbietti notabili, che dinanzi gli appariscono.“ – „Al pittore è necessario [...] cervello mutabile secondo la varietà degli obbietti, che dinanzi se li oppongono [...]. – E sopra tutto essere di mente eguale a la superficie dello specchio, la quale si trasmuta in tanti varî colori, quanti sono li colori delli sua obbietti.“

¹⁸ Leonardo hat den im Grunde selben Verhaltenstyp auch in jenem anderen Element, das seine Imagination in besonderer Weise faszinierte, erkannt, er hat auch das Wasser als Element universeller Anverwandlung gesehen. Nur dass Wasser und Spiegel dieses Verhalten gewissermaßen umgekehrt symmetrisch realisieren: Während der Spiegel sich ruhend dem vor ihm Vorbeiziehenden anverwandelt, passt sich das Wasser selbst bewegt je den Orten an, durch die sein Lauf es führt (vgl. die Belege bei Edward Mac Curdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, 2 Bde., London: Cape 1938, I, 345 f., II, 14 u. 97). Wasser und Spiegel sind die (zueinander spiegelsymmetrischen) Protagonisten der Kunst der Anverwandlung.

Erscheinungen der sichtbaren Welt, er soll sich der Verschiedenheit der Gegenstände je vollkommen angleichen, ganz diesen sich anverwandeln.¹⁹ Der Maler soll die Sichtbarkeit der Dinge ausformulieren, er soll gleichsam ihre Hand werden und ihren Lobpreis installieren, soll Anwalt und Restitutor der Dinge sein.²⁰

b. In der Malerei kommt die Natur zu sich

Was für Leonardo den Grundzug der Natur ausmacht, dass nämlich eines ins andere übergeht, gilt noch für das Verhältnis der bildnerischen Reflexion zur Natur. Das Werk des Malers ist durch einen solchen Übergang, durch eine solche Anverwandlung bestimmt. Somit kann dieser Prozess aber auch in umgekehrter Richtung gelesen werden. Der Maler, welcher der Natur in dieser Weise begegnet, ist wie eine zweite Natur. Leonardo sucht ja generell die Malerei als Hervorbringung der Natur zu verstehen. Die Natur schafft zunächst die natürlichen Wesen, und im Ausgang von diesen bringt sie dann die Malerei hervor, die daher von Leonardo auch als Enkelin jener ursprünglichen Natur bezeichnet wird.²¹ Im Auge des Malers reflektiert sich – wie Leonardo wörtlich sagt²² – die natürliche Welt. Sie gewinnt in der Malerei eine höhere Existenzform ihrer selbst. Es

¹⁹ Davon wird noch Cézanne sprechen: „Ich will mich in der Natur verlieren, mit ihr und wie sie wieder keimen, die eigensinnigen Töne der Felsen haben, die vernünftige Hartnäckigkeit des Gebirges, die Flüssigkeit der Luft, die Wärme der Sonne“ (*Conversations avec Cézanne*, a.a.O., 124).

²⁰ Zwei weitere Forderungen hängen damit zusammen. Erstens soll der Maler nicht seine eigenen Vorlieben einbringen und nicht seine Sicht und Wahl den Dingen auferlegen. (Der Spiegel kann solch narzisstischen Projektionen gegenüber als Korrektur-Instrument benutzt werden, denn in der seitenverkehrten Wiedergabe des Gemäldes werden die subjektiv bedingten Einseitigkeiten auch für den Maler selbst wahrnehmbar.) Der Maler soll vielmehr reine Aufnahme­fläche, ein ganz und gar plastisches Medium der Anverwandlung sein. (Und wie man der Gefahr innenbedingter Verzerrungen begegnen muss, so rät Leonardo auch zur Ausschaltung äußerer Störfaktoren, er rät – gerade im Zusammenhang des Spiegel-Theorems – immer wieder zur Einsamkeit.) Die zweite Forderung, die von hier aus zu begreifen ist, ist die ebenfalls oftmals vorgetragene nach Universalität. Wo der Maler nichts von sich aus hinzubringen, sondern ganz selbstlos den Erscheinungen gegenüber offen sein soll, ist solche Universalität offenbar keine hybride individuelle Forderung, sondern eine Konsequenz des Ansatzes. Ist der Maler wirklich offen für die Erscheinungen, dann eo ipso für alle. – In zweifachem Sinn geht es dabei um anderes und um mehr als bloße Abschilderung bzw. Wiedergabe. Zum ersten, sofern der Maler nicht einfach positivistisch reproduzieren, sondern das Wesen oder den ‚Geist‘ der jeweiligen sichtbaren Gestaltung erfassen, diesem sich anverwandeln und von daher gestalten soll. (Und dazu gehört, dass die Sinnestätigkeit nicht einfach registrierend, sondern ausforschend erfolgt und selbst höchst geistvoll ist, so dass sie durchaus – die in Anm. 17 zitierte Stelle Solmi, 102 [LXXXVIII] belegt es – auch mit diskursiven Vollzügen verbunden sein kann; anschauende und begreifende Tätigkeit sind bei Leonardo ohnehin nicht gegeneinander ausspielbar.) Zum zweiten ergibt sich daraus, dass die Dinge unter Umständen erst durch den Maler in die Vollform ihres Erscheinens gebracht werden, dass dieser sie wesensgemäßer und vollkommener zur Erscheinung bringt als es ihnen in der Natur selbst schon vergönnt war.

²¹ Vgl. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* [Nachdruck des Codex Vaticanus Urbinas 1270] (Neuchâtel: Le Bibliophile o. J.), 11 [8].

²² Ebd., 20 [20].

ist also gerade nicht eine als autonom vermeinte Kunst, sondern die Natur, die im Werk ihre Einlösung findet.

Darin hat Leonardos Konzeption Anschluss an einen alten und immer wieder erneuerten Gedanken, wonach schon in unserer Wahrnehmung und gar in der künstlerischen Gestaltung die sinnhafte Wirklichkeit der Welt erst ganz zu sich kommt, so dass die Kunst gleichsam das Instrument der Selbstvollendung des Natürlichen ist. Noch Cézanne wird davon sprechen, dass die Landschaft in ihm sich reflektiere, in ihm ihr Bewusstsein von sich erlange; und das wird auch bei Cézanne an diejenige Disposition gebunden sein, die Leonardo unter dem Bild des Spiegels formuliert hat und die Cézanne unter dem entsprechenden Bild des Echos fasst: „Man muss in sich alle Stimmen der Vorurteile zum Schweigen bringen, vergessen, vergessen, Stille eintreten lassen und ein vollkommenes Echo sein.“²³ Und Rilke hat, Leonardos Bilder betrachtend, diesen Grundzug einer Natur-Reflexion in ihnen erkannt und nannte Leonardos Landschaften „blaue Spiegel“, „in denen geheime Gesetze sich sinnend betrachten“.²⁴

c. Ein neues humanes Ideal

Unverkennbar ist, dass dieses neue künstlerische Ideal zugleich eine neue Leitvorstellung vom Menschen entwirft. Das Ideal ist anthropologisch gemeint und nur deshalb artistisch akzentuiert, weil der Künstler dieses neue Ideal der Menschlichkeit am augenfälligsten zu erfüllen vermag. Menschlich wäre der Mensch dieser leonardoschen Konzeption zufolge dort, wo er sensibel würde und sich ganz der erscheinenden Sinnfülle öffnete – anstatt einer dahinter, darüber, dagegen gewählten Wahrheit nachzujagen. Der Mensch wird hier als die unendlich feinsinnige Figur konzipiert, die im Idealfall einem jeden Phänomen gerecht zu werden und Gerechtigkeit zu verschaffen vermag.

Natürlich ist diese neue anthropologische Konzeption mit dem bekannten Entwurf des Pico della Mirandola verwandt, den man als den Anfangstext der neuzeitlichen Anthropologie zu behandeln pflegt und der – unter dem Titel der „Würde des Menschen“ – davon spricht, dass der Mensch jenes einzigartige Wesen ist, dem nicht von vornherein ein bestimmtes Gepräge gegeben ward, sondern das sich sein Wesen selber zu bestimmen hat, indem es von seiner unendlichen Plastizität und Anverwandlungs-Fähigkeit gegenüber den vorgegebenen Wesenheiten Gebrauch macht. Aber Pico dachte dabei noch an eine feste Hierarchie der Wahlmöglichkeiten, erst Leonardo denkt die Freiheit, auf die Pico wohl hinauswollte, genuin, indem er die *universelle* (nicht spezielle) Anverwandlung als das eigentümlich Menschliche fasst.

²³ *Conversations avec Cézanne*, 109. Vgl. auch: „Die Landschaft reflektiert, humanisiert, denkt sich in mir“ (ebd., 110).

²⁴ Rainer Maria Rilke, „Von der Landschaft“ [1902], in: ders., *Sämtliche Werke in zwölf Bänden* (Frankfurt/Main: Insel 1976), Bd. 10, 516–522, hier 519.

Der Unterschied zu Platon ist evident. Leonardo kehrt die Pointe des platonischen Spiegelverdiktis über die Kunst gerade um. Was Zeichen ausgemachter Lächerlichkeit war, wird zum Signum einer neuen Nobilität. Diese Umstellung verweist auf eine Veränderung in den Grundachsen der Weltsicht. Was für Verfallensein an die Erscheinungen und ans Unwahre, als pure Sophistik galt, wird jetzt – infolge einer gewandelten Sicht der Erscheinung und einer gerade erscheinungszentrierten Wahrheitserfahrung – als Königsweg der Wahrheit und als künstlerisches und menschliches Ideal proklamiert. Natürlich ist das nicht als einfache Umkehrung des Platonismus zu begreifen. Hier werden nicht Wertungen vertauscht, sondern deren Grundlagen anders gefasst. Die neue positive Erfahrung, die jetzt alles trägt, ist die der autonomen Gestaltetheit der Natur in all ihren vielfältigen Erscheinungen. Dieser gilt es jetzt zu folgen, sie zu erforschen. Daraus erklärt sich Leonardos Plädoyer für Welthingabe und Erfahrung, für eine sensible Vernunft, für eine Wissenschaft der Sinne. Daher rühren ebenso seine Invektiven gegen die überkommenen Orientierungen, gegen die leeren Spekulationen der Metaphysiker und gegen theologische Dogmatismen. Für beides findet Leonardo herbe Worte und sarkastische Gleichnisse, beidem hält er das Zeugnis der Erfahrung entgegen – einer ganz und gar sinnhaften und darin sinngewissen Erfahrung.

d. Wahrheitsvorrang der Malerei vor der Philosophie

Was Leonardo hier propagiert und praktiziert, hat die Bedeutung einer grundphilosophischen Veränderung. Leonardo selbst war sich dessen bewusst. Er hat den philosophischen Status der Malerei mehrfach reflektiert. Schon in einem der ersten Paragraphen seines Malereitraktats findet sich das Wort, dass die Malerei Philosophie sei.²⁵ Leonardo meint damit, dass die Malerei, sofern sie als Perspektivkunst von der Zu- und Abnahme der Körpergröße und von der Veränderung der Farben in Abhängigkeit von der Betrachterdistanz handelt, das klassische philosophische Bewegungs-Thema der Zu- und Abnahme zum Gegenstand hat und insofern das Geschäft der Philosophie betreibt. Zwar gehört diese Argumentation ersichtlich zur Nobilitierungs-Strategie der Malerei, die den Beginn jenes Traktats bestimmt – die Malerei, traditionell den mechanischen, nicht den freien Künsten zugeordnet, beansprucht jetzt den Rang einer Wissenschaft und bekommt von Leonardo gar den ausgezeichneten der Philosophie zugesprochen –, aber die Sache ist durchaus ernst gemeint und Leonardo wiederholt schon kurz darauf die These vom philosophischen Status qua Bewegungsanalytik und meint jetzt nicht mehr nur die Bewegungsform der Größen- und Intensitätsveränderung, sondern bezieht jetzt auch Handlungs- und Ausdrucksbewegungen mit ein, für deren Behandlung damals ja ebenfalls die Philosophie zuständig war.

Im anschließenden 6. Paragraphen des Malereitraktats geht Leonardo dann noch einen Schritt weiter; er setzt die Malerei jetzt der Philosophie gegenüber, und dies so, dass er sie gar über die Philosophie setzt. Die Malerei, sagt Leonardo, bezieht sich auf die Oberflächen, Farben und Formen einer jeglichen von der Natur hervorgebrachten Sache, während die Philosophie auf das Innere der Körper zielt und die diesen innewohnenden

²⁵ „Aunque la pittura è filosofia“ (*Trattato della pittura*, 9 [5]).

eigentümlichen Kräfte erwägt. Aber damit bleibt der Philosophie verwehrt, jene Sättigung mit Wahrheit zu erreichen, die der Künstler erzielt, indem er die *primäre* Wahrheit dieser Körper erfasst. Denn das Auge (mit dem der Künstler arbeitet) täuscht sich weit weniger als das Verstandesurteil des Philosophen, das ein Tummelplatz des Irrtums ist.²⁶

Während die erste, bewegungsbezogene Argumentation die Malerei in den Rang der Philosophie zu erheben gedachte, stellt diese zweite Argumentation sie über die Philosophie. Nicht, dass die Malerei bloß einen anderen Gegenstandsbereich zugesprochen bekäme, in dem sie sich so sicher bewege wie die Philosophie in dem ihren, sondern sie bekommt sogar den Bereich der eigentlichen Wahrheit zugesprochen und die ungleich größere Wahrheitshaltigkeit zuerkannt. Sie hat mehr mit Wahrem zu tun und erfasst dieses unverstellter und sicherer als die Philosophie. Ihre Auszeichnung ist eine der Wahrheit und Gewissheit zumal. Sie erreicht das Niveau der Philosophie nicht nur, sondern überbietet die Philosophie. Nimmt man alle Textstellen zusammen, so lautet die Aussage: Die Malerei vermag nicht nur selbst philosophisch zu sein, sondern stellt die bessere Philosophie dar.

e. Eine neue, erscheinungsorientierte Grundphilosophie

Wie ist es zu verstehen, dass die Malerei die Philosophie zu überbieten vermag, dass die in der Malerei praktizierte Wahrheitsstiftung der überkommenen der Philosophie überlegen ist, dass die ehemals der Philosophie vorbehaltene Pilotfunktion jetzt an die Malerei übergeht – indem die Malerei nun Praxis und Proklamation einer neuen, sinnhafteren Philosophie ist? Es erklärt sich schlicht von daher, dass die neue, jetzt die Grundphilosophie repräsentierende Erfahrung so geartet ist, dass sie ihre genuine Explikation nur in der Konkretheit der Malerei und nicht im Begriffs-Verfahren der Philosophie haben kann. Die neue Pilotfunktion der Malerei ist selbst Ausdruck und Konsequenz dieser neuen Grundphilosophie.²⁷ Hinsichtlich des Inhalts der neuen Elementarerfahrung von Wahrheit kann bei Leonardo kein Zweifel sein. Für das Wahre und Wirkliche gilt ihm die Natur, und zwar – ganz anders als bei Platon – gerade in der Fülle und Vielfalt ihrer Erscheinungen. Leonardo hat, was Platon als abgeschmackt, oberflächlich und scheinhaft empfand, als köstlich, tief und wahr erfahren. Für ihn ist das Offenkundigsein der Natur, ihre vielperspektivische Sichtbarkeit nicht oberflächlich und nicht Augentrug, sondern offenbare und beglückende Wahrheit. Bei ihm ist es mit der Diskreditierung der Erscheinung vorbei, ist dieser traditionelle Ballast überwunden und werden dessen letzte Fesseln abgestreift. Das Sichtbarsein, das Erscheinungssein der Dinge ist durchaus das wahre Sein, ist die *prima verità*, wie Leonardo im I. Buch des *Trattato della pittura* schreibt. Und dazu gehört gerade auch eine Anerkennung der Vielfältigkeit der Natur.

²⁶ „La pittura si estende nelle superficie, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura, e la filosofia penetra dentro ai medesimi corpi, considerando in quelli le lor proprie virtù, ma non rimane satisfatta con quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sé la prima verità di tali corpori, perché l'occhio meno s'inganna“ (ebd., 10 [6]).

²⁷ Vgl. zum Konzept der Grundphilosophie Heinrich Rombach, *Leben des Geistes – Ein Buch der Bilder zur Fundamentalgeschichte der Menschheit* (Freiburg: Herder 1977), 7 f. u. 303.

Für die Würdigung der varietà hat Leonardo immer wieder plädiert.²⁸ Natürlich setzt auch dies den neuen Boden voraus. Erst wo das Erscheinungssein der Dinge, wo das Oberflächen- und Sichtbarsein der Natur als das eigentlich wahre Sein gilt, kann auch dessen Vielfältigkeit positiv aufgenommen werden.²⁹ Umgekehrt hatte ja für Platon gerade die erscheinungsbedingte Varietäts-Ausrichtung der Kunst ein Hauptargument gegen diese abgegeben. Bei Leonardo hingegen besteht nun sogar ein dezidiertes Interesse an solcher Vielfältigkeit. Es ist nicht ein Manko, sondern das Wesen der Natur, dass sie jegliches variativ, vom anderen verschieden und das Maß immer nur umspielend bildet. Wollte man das tilgen, tilgte man Natur. Wollte man diese tilgen, wäre man in Leonardos Augen eine lächerliche Figur.

Es ist die neue Erfahrung des Wahrheitslichts der Erscheinungen, die hier alles durchpulst und konstellierte. Diese neue Wahrheit wird zum philosophischen Kern, demgegenüber alles andere verblasst und auf niedrigere Ränge verwiesen, wenn nicht überhaupt abgewiesen wird. Und es ist die Malerei, in der diese neue Wahrheit ihr genuinstes Medium der Explikation hat. Denn die Malerei betreibt eben die Restitution und Reflexion der erscheinenden Natur. Sie ist, zumal sie als Selbstfortzeugung der Natur verstanden wird, sozusagen der natürliche Ort, an dem die Wahrheit des Erscheinenden sich ganz einlöst. Die Anschauung ist das Organ und die Malerei das Fest dieser neuen, sinnhaften Wahrheit.³⁰

Hinzu kommt, dass die Malerei eine eigene Wende vollzogen hat, kraft derer sie zur Kunderin dieser Wahrheit der Erscheinungen werden konnte, ja dass sie zu dieser Wende kam, weil in ihr diese neue Wahrheit sich Bahn brach. Gemeint ist die Wende zur perspektivischen, zur zentralperspektivischen Anschauung und Darstellung. Denn beides

²⁸ „Ed è tanto dilettevole natura e copiosa nel variare, che infra li alberi della medesima natura non si troverebbe una pianta, ch' appresso somigliassi all'altra, e non che le piante, ma li rami o foglie, o frutti di quelle, non si troverà uno, che precisamente somigli a un altro“ (Solmi, 114 [XXVI]). „[...] adunque, tu, imitatore di tal natura, guarda e attendi alla varietà de' lineamenti“ (Solmi, 115 [XXIX]).

²⁹ Das lässt an Goethe denken. Zum einen an dessen phänomenologischen Programm-Satz „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre“ (Goethe, „Maximen und Reflexionen“, in: ders., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 12, 365–754, hier 432 [Nr. 488]). Und zum anderen an seine Maxime „Lasst uns doch vielseitig sein!“ (ebd., 502 [Nr. 966]). – Überhaupt ist die geistige Verwandtschaft zwischen Leonardo und Goethe evident. Goethes Leonardo-Charakterisierung – „ein die Natur unmittelbar anschauend auffassender, an der Erscheinung selbst denkender, sie durchdringender Künstler“ (Goethe, „Tag- und Jahreshefte“, 1817, in: ders., *Werke*, Bd. 10, 429–529, hier 520) – kann ebenso als Selbstcharakterisierung Goethes gelten.

³⁰ Leonardo als Philosoph – diese These scheint vom Gewicht großer Namen getragen zu sein. Jedoch: Croce, dessen Vortragstitel „Leonardo filosofo“ (1913) gerne zitiert wird, hat in jenem Vortrag gerade bestritten, dass Leonardo als Philosoph zu bezeichnen sei; als Naturwissenschaftler sei er nicht eo ipso Philosoph – und dass er es als Maler sein könnte, kommt Croce gar nicht in den Sinn, vielmehr gilt Leonardos Wende zum Sinnhaften dem Spiritualisten Croce – ganz platonisch – als Signum unphilosophischer Ausrichtung. Und Valéry hat seine These, dass bei Leonardo die Malerei in die Stelle der Philosophie einrücke („Léonard et les philosophes“, 1928), schon bald nach ihrer Veröffentlichung selbst wieder zurückgenommen. Jaspers schließlich zielte mit *Leonardo als Philosoph* (1953) von vornherein nicht so sehr auf den Künstler als auf den universellen Geist, in dem Forscher, Techniker und Künstler eins sein sollten.