

Das Verhältnis von Kunst und Philosophie

von Karen Gloy

Nach einem Definitionsversuch von Kunst (verbaler und averbaler) und Philosophie behandelt der Vortrag das Verhältnis beider, wobei sich zwei Möglichkeiten abzeichnen: eine totale Isolation und Autarkie beider und eine Transformation der einen in die andere. Die Überführung der Kunst in Philosophie begegnet bei Hegel, die der Philosophie in Kunst im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus*, das Hölderlin zugeschrieben wird und dem auch Schelling und der Religionsphilosoph Jacobi wie Heidegger nahestehen. Ein anderes Verhältnis von Kunst und Philosophie ist das historische und ontologische: Dem ersten zufolge geht Kunst bzw. Mythos als ‚Kinderstufe der Menschheit‘ der begrifflichen Philosophie voraus, dem zweiten zufolge endet Philosophie auf höchster Stufe im Mythos (s. Platon). Als Konsequenz einer Kritik an allen Versionen ergibt sich die These, dass Sprache – ob Alltags- oder philosophische Sprache – selbst metaphorisch ist und zur Kunst gehört.

1. Charakteristik von Kunst und Philosophie

Meinen Vortrag möchte ich mit einem Zitat aus Platons 6. Brief (323d) beginnen:

„Ἐπομνόντας σπουδῆ τε ἅμα μὴ ἀμούσῳ καὶ τῇ τῆς σπουδῆς ἀδελφῇ παιδιᾷ.“ – frei übersetzt: „Philosophie ist die ernste Schwester des heiteren Spiels.“¹

Philosophie und Spiel – gemeint ist die Kunst – sind Schwestern, die denselben Ursprung haben, obwohl sie sich voneinander unterscheiden, die eine durch Ernst und Gedankentiefe, die andere durch eine leichtere, zugänglichere Art, nicht durch Oberflächlichkeit und Willkür, sondern durch gefälligeren Umgang.²

¹ Genauer: Platon fordert die Adressaten auf, den Brief mehrmals zu lesen „mit einem nicht unwissenschaftlichen Eifer und dem ihm verschwisterten heiteren Geistenspiel“ (Übersetzung von Verfass.).

² Vgl. zu den folgenden Ausführungen insgesamt *Hans Poser (Hg.)*, Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium, Berlin – New York 1979; *Bernhard H. F. Taureck*, Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie, Frankfurt a. M. 2004; *Glenn W. Most*, Platons exoterische Mythen, in: Markus Janka; Christian Schäfer (Hg.), Platon als Mythologe. Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen, Darmstadt 2002, 7–19; *Günter Figal*, Die Wahrheit und die schöne Täuschung. Zum Verhältnis von Dichtung und Philosophie im platonischen Denken, in: Philosophisches Jahrbuch 107 (2002) 301–315; *Arbogast Schmitt*, Mythos und Vernunft bei Platon, in: Janka, Schäfer (Hg.), Platon als Mythologe (wie oben), 290–309.

Bevor ich auf das Verhältnis beider zueinander eingehe, sind Kunst und Philosophie genauer zu bestimmen, auch wenn es nicht gelingt, sie endgültig zu definieren. Unter Kunst versteht man die gesamte Palette von verbaler wie nonverbaler Artikulation, sowohl die darstellende wie die bildende Kunst: Poesie, Prosa, Dramen, Geschichten (Mythen), Romane, Kurzgeschichten wie auch Malerei, Bildhauerei, Plastik, Reliefkunst, Musik, selbst Tanz und Theater, alles, was bewusste und gewollte Gestaltung eines sinnlichen Materials ist, also von Worten, Tönen, Farben, Bewegungen, Steinen, Metallen usw. Unter Philosophie soll entsprechend unserer mehr als 2000-jährigen abendländischen Tradition die begriffliche Aufarbeitung, der rationale Diskurs verstanden werden, der sich der exakten und präzisen Begrifflichkeit bedient. Auf der Suche nach weiteren Kriterien lässt sich generell feststellen, dass Kunst holistisch ist, ein Sinnganzes ausmacht, gleichgültig, ob es simultan wie in der Malerei und Bildhauerei oder sukzessiv wie in der Musik, im Tanz oder in der Literatur auftritt. Kunst stellt Welt oder einen Ausschnitt von Welt anschaulich-ikonographisch dar, und dies in seiner ganzen Komplexität, Dichte und Undurchdringlichkeit, Vernetzung und Verzweigung wie auch in seiner Widersprüchlichkeit, wie sie faktisch im Leben begegnet. Gleich, ob Kunst wie in der Antike als *imitatio naturae* verstanden wird oder wie in der Neuzeit und Moderne als freie Schöpfung des autonomen Individuums, ihre Aufgabe besteht darin, etwas zu präsentieren, und zwar so, dass sein Wesen offenkundig wird.³ Man entsinne sich auch an Heideggers Interpretation der Kunst als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit.⁴ Auch wenn die neuzeitliche und vor allem die moderne Kunst nicht mehr objektiv am Vorbild der Natur orientiert ist, sondern subjektiv konstruktivistisch und kreativ verfährt, schafft sie Sinn. Einen Schritt weiter geht jene Kunst, die nicht nur gemäß der mimetischen Auffassung *die* Natur imitiert, sondern seit der Renaissance imitierend *der* Natur folgt.

Die holistische, d. h. einheitlich-ganzheitliche Darstellungsweise der Kunst verleiht ihr die Fähigkeit, eine Vielzahl von Aufgaben zu erfüllen, die sie als Kulturprodukt ausweisen: Sie ist gleicherweise Kultur schaffend, erklärend und legitimierend wie auch kritisierend. Insbesondere an einer Kunstgattung, dem Mythos, hat man ihre vielfältigen Aufgaben herauskristallisiert, nämlich einerseits die vorgefundene Welt, wie sie ist, einschließlich der Menschen und ihrer Institutionen, Klassen, gesellschaftlichen Hierarchien, Ordnungen *theoretisch zu erklären* und *praktisch-ethisch zu legitimieren*, in ihrer Richtigkeit auszuweisen und damit zwischen Gut und Böse unterscheiden zu können und gleichzeitig die sozialen Verhältnisse kritisch zu begleiten.⁵ Damit kam ihr eine grundsätzliche und umfassende Orientierungsrolle zu. Diese hat zwar der Modernisierungsprozess mit seiner Entkoppelung und Isolation der diversen Funktionen aufgehoben, indem er die Kunst zur *l'art pour l'art* machte und ihrer ethischen und religiösen Funktion ent-

³ Das gilt auch für die aristotelische Definition der Kunst als *ars imitatio natura* (vgl. *Aristoteles*, Physik 199a, 15–17), die nicht bloßer Abklatsch der Natur ist, sondern für den Fall, dass die Natur defizitär, korrumpiert oder unvollendet sein sollte, perfektionierende, prägnante Wiedergabe.

⁴ Vgl. *Martin Heidegger*, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders., Holzwege, Frankfurt a. M. 1950, ⁴1963, 7–68, hier besonders 25.

⁵ Vgl. *Hannes Weinelt*, Die Rückkehr der Mythen. Warum der Mythos nicht aussterben darf, in: Abenteuer Philosophie. Neue Akropolis 148 (2017), <http://www.treffpunkt-philosophie.ch/portfolio/die-rueckkehr-der-mythen/> (abgerufen am 08.05.2020).

band und Ethik und Religion zu selbständigen Instanzen erklärte, was die moderne Kunst abstrakter und theoriebeladener hat werden lassen, aber ihre einheitliche sinnlich-affektive Wirkung hat er nicht verhindern können.

Im Unterschied zur holistisch verfahrenen verbalen und nonverbalen Kunst operiert die Philosophie mit einem anderen, nämlich begrifflichen Material und einer anderen Methode, die ursprünglich dem forensischen Bereich entstammt und als *logon didonai*, als Rechenschaftsgabe, bezeichnet wird.⁶ Das Denkmodell besteht darin, zu den vorgefundenen einzelnen Fakten die generellen Gründe anzugeben und, falls diese nicht ausreichen, die noch allgemeineren usf., bis ein letzter, abschließender und allumfassender Grund eruiert ist, der als *ratio essendi* und *ratio cognoscendi* fungiert, d. h. als Seins- und Erkenntnisgrund, der das Vorliegende theoretisch erklärt und praktisch-moralisch rechtfertigt. Ihrer Anlage nach ist Philosophie systematisch und tendiert auf ein umfassendes hierarchisches Stufensystem, im Idealfall nach einem dichotomischen Prinzip, im weniger idealen nach einem trichotomischen oder polytomischen Prinzip, das nach Gattungen, Arten, Unterarten und Unterunterarten gliedert, wie wir dies aus den Klassifikations- und Spezifikationssystemen⁷ kennen. Das den Aufbau leitende Schema ist das von *genus proximum per differentiam specificam*, das das Seiende in ein übersichtliches Ordnungsschema bringt. Dabei sind im Wesentlichen drei Prinzipien leitend, das der Identität, das des auszuschließenden Widerspruchs und das des ausgeschlossenen Dritten, wobei das erste das Festhalten eines Prädikats durch alle Spezifikationen hindurch verlangt, das zweite den Ausschluss von Widerspruch betreibt, so dass eine Sache nicht zugleich durch A und das Gegenteil non-A = B bestimmt sein kann, und das dritte ein Sowohl-als-auch eliminiert. Gegenüber einer holistisch präsentierenden Kunst ist dieses Verfahren diskursiv, analytisch-synthetisch, indem es das Ganze in Teile zerlegt und diese wieder zusammensetzt – im Falle der Dialektik geschieht dies nach der Formel *hen dia pheron en heauto*, wonach das Eine sich in sich selbst spaltet in sich und sein Gegenteil und über die Gespaltenen wieder mit sich zusammengeht. Die Übersichtlichkeit der Systematik verdankt sich der Simplifikationsmethode, die auf allen Stufen formal dasselbe Verfahren wiederholt und damit das diffuse Konkrete strukturiert. Das Rationalitätsverfahren lässt sich beschreiben als eine Systematik, die über das komplexe Seiende gestülpt wird, um es in ihren Maschen einzufangen und die Welt damit beherrschbar zu machen. Rationalität ist ein Herrschafts- und Verfügungsinstrument, das den Menschen zum *maître et possesseur de la nature* erhebt.

Wollte man auch für Kunst eine Logik angeben, so müsste man sie im Gegensatz zu der Widerspruch ausschließenden Logik als eine Widerspruch einschließende, analogische bezeichnen, die nicht nur einsinnig spezifizierend oder klassifizierend verfährt, sondern mit Längs- und Querlinien, mit Transversalien, mit zyklischen Strukturen, Antithesen, Negationen u. ä. operiert, kurzum, mit einer solchen Vielfalt von Beziehungen, dass jedes mit jedem assoziiert werden kann und jedes pars pro toto steht, indem in jedem Teil sich das Ganze spiegelt. Das hat in der Hermetik und Alchemie dazu geführt, dass man mit den Planeten die entsprechenden Metalle und Farben wie auch Gemütszustände und

⁶ Vgl. Platon, Phaidon 76b, 95d f, 101d.

⁷ Bekannt auch als Arbor Porphyriana.

Befindlichkeiten verband und ihnen ebenso Tiere und Pflanzen und Gesteine zuordnete, der Sonne das Gold und die gelbe Farbe, die Wärme, das Glück und das Wohlbefinden, dem Mond das Metall Silber, die weiße Farbe, die Stille und Ruhe der Nacht usw. In dieser Komplexität liegt das Geheimnis der Kunst im Gegensatz zur Simplität der rationalen Philosophie und Wissenschaft.

2. Inkommensurabilität – Kommensurabilität

Angesichts dieser Kennzeichnung stellt sich die Frage nach dem Verhältnis beider. Diesbezüglich sind zwei Alternativen möglich und in der Geschichte diskutiert worden, zum einen die vollkommene Trennung und Isolation beider, wonach Philosophie und Kunst keinerlei Bezug aufeinander haben, zwei autochthone, autarke Blöcke bilden, die für sich bestehen, und zum anderen das Zusammengehen beider, die Transformation der einen in die andere, sowohl der Kunst in die Philosophie wie der Philosophie in die Kunst.

Die erste Alternative, die These von der Inkommensurabilität, vertritt die postmoderne Philosophie. Sie sieht sich grundsätzlich in Opposition zur traditionellen Philosophie, wie sie über zwei Jahrtausende lang herrschte. War es sowohl im Eleatismus, Platonismus, besonders Neuplatonismus, in der Mystik, im Spinozismus, Idealismus, in der Transzendentalphilosophie das Anliegen der Philosophie, Einheit in die chaotische Fülle der Erscheinungen zu bringen, so ist es umgekehrt das Anliegen der postmodernen Philosophie, absolute Pluralität, Differenz, Heterogenität, Relationalität ohne Einheit, ohne Identität, ohne Grund zu etablieren, wie es in den Titeln einer Vielzahl von Büchern und Aufsätzen anklingt, z. B. in Jaques Derridas Vortrag *Différance* (1968), in Gilles Deleuzes Studie *Différence et Répétition* (1968), Jean-Francoir Lyotards Schriften *Le Différend* (1983) und *Der Widerstreit* (1983), Gianni Vattimos Abhandlungen *Le avventura della differenza* und *Dialettica, differenza, pensiero debole* (1997) oder auch in dem Band von Gilles Deleuze und Félix Guattari mit dem Titel *Tausend Plateaus* (1976), der darauf weist, dass nicht mehr von einem Berg die Rede ist, sondern von 1000 und auch nicht mehr von einem steilen Gipfel, sondern von abgeflachten, nivellierten *Plateaus*. Das hat Heinz Kimmerle in seinem Buch *Philosophien der Differenz* (2000) bewogen, diese Art der Philosophie als Differenzphilosophie zu etikettieren.⁸

⁸ Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987, 4–7, hat die Hauptdifferenzen in folgenden sechs Punkten zusammengefasst:

1. Die Postmoderne versteht sich als Verfassung radikaler Pluralität, was nicht nur das Binnenphänomen des Gesamthorizontes betrifft, sondern den Gesamthorizont, der vom Zerfall betroffen ist.
2. Die Folge ist Anerkennung einer Vielzahl differenter Wissensformen, Lebensentwürfe und Handlungsmuster. Wahrheit, Gerechtigkeit, Menschlichkeit gibt es nur noch im Plural.
3. Die Einstellung ist eine prinzipiell antitotalitäre. Sie akzeptiert kein Monopol einer einzigen Konzeption und toleriert folglich auch keine Übergriffe.
4. Da Pluralität in den verschiedensten Bereichen auftritt: in Literatur, Architektur, ebenso in Gesellschaft, Ökonomie und Ökologie, liegt hier ein einheitliches Phänomen vor, das von einem Konzept und nicht nur von einem Schlagwort der Postmoderne zu sprechen berechtigt.
5. Postmoderne bedeutet nicht Anti- oder Transmoderne, sondern radikale Fortsetzung der Moderne.

Der Zerfall des Ganzen, die radikale Pluralität und Heterogenität erklärt auch, weshalb die einzelnen Disziplinen und ihre Diskurse – theoretischer, ethisch-praktischer, politisch-ökonomischer, sozialer – auseinanderfallen und getrennt sind, was auch für die Kunst und Philosophie selbst gilt, die nichts mehr miteinander zu tun haben und deren Vergleichbarkeit und Beziehbarkeit damit entfällt. Das hat nicht zuletzt bei Künstlern wie Karl Otto Götz, dem Protagonisten des deutschen Informels, zu der Klage geführt:

„Die philosophische Ästhetik, das muß einmal gesagt werden, ist der bildenden Kunst und der Kunstpraxis nie gerecht geworden, weder in der Vergangenheit, noch heute. Ihre Behauptungen über den bildenden Künstler und ihre Interpretationen seines Kunstschaffens haben die wirklichen Probleme des künstlerischen [...] nie berührt.“⁹

Auch wenn die postmoderne Philosophie zum nicht geringen Teil aus der modernen Kunst hervorgegangen ist und die postmodernen Maler in gesteigertem Maße Anfragen an die Philosophie richten wegen der Abstraktheit der Kunst, so zeigt das Zitat, dass die Kluft zwischen Kunst und Philosophie von manchem als unüberbrückbar empfunden wird.

Die Gegenthese, die in der völligen Kommensurabilität von Philosophie und Kunst besteht, findet sich im Idealismus. Bei der Transferierung der einen in die andere ist zwischen Ausgang und Endpunkt zu unterscheiden, ob Kunst in Philosophie oder Philosophie in Kunst zu übersetzen ist.

Hauptvertreter der ersten Position ist Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Für ihn gibt es nach der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* drei große kulturelle Ausgestaltungen: Kunst, Religion und Philosophie. Sie sind Formen und Gestalten des absoluten Geistes, allerdings in unterschiedlichem Medium: die Kunst im Medium der Sinnlichkeit, die Religion im Medium des Glaubens, die Philosophie im Medium der Begrifflichkeit. Die Philosophie nimmt die letzte und höchste Position ein, da in ihr der absolute Geist in seiner Selbstreferentialität begrifflich zu sich selbst kommt, während in der Kunst und Religion jeweils noch ein Fremdelement, etwas A-Begriffliches, dazwischensteht und erst überwunden und in die Begrifflichkeit eingeholt werden muss. Da das Wahre nur begrifflich fassbar ist, kommt nur der Philosophie Vollendung zu, während die Kunst – Entsprechendes gilt für die Religion – an ihre Materialität, in diesem Fall an die Sinnlichkeit, gebunden und durch sie begrenzt bleibt, was ihre Unvollkommenheit ausmacht. Es gilt daher, die Kunst zu erlösen durch den Begriff, von ihren Fesseln zu befreien. Die Entäußerung des Geistes in der Kunst durch das sinnlich Anschauliche muss überwunden werden, d. h. in die Begrifflichkeit und Verständlichkeit eingeholt werden.

6. Mit dem Gewinn von Freiheitsgraden verschärfen sich auch die Probleme und die Sensibilität für Problemlasten.

⁹ Karl Otto Götz; Karin Götz, Probleme der Bildästhetik. Eine Einführung in die Grundlagen des anschaulichen Denkens, Düsseldorf 1972, 38.

Die philosophische Interpretation befreit so die Kunst und enthüllt das, was die Kunst eigentlich sagen will, wegen ihrer Verstellung durch das sinnlich Anschauliche aber nicht zu sagen vermag.¹⁰

Ob die Transferierung, von der Hegel offensichtlich überzeugt war, wirklich gelingen kann, muss bezweifelt werden, da Kunst aufgrund ihres anschaulich-ikonographischen Elements konkret, unendlich dicht und konzis ist und nur in einem unendlichen Prozess einer begrifflichen Auslegung eingeholt werden könnte, wie die Hermeneutik zeigt, die im Prinzip nie zum Abschluss gelangt, sondern allenfalls immer subtiler und differenzierter wird.

Die entgegengesetzte Position findet sich im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus*,¹¹ das Friedrich Hölderlin zugeschrieben wird, gelegentlich auch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling oder Hegel. Genauer lässt sich die Autorenschaft nicht ausmachen, da Hölderlin, Hegel und Schelling Freunde im Tübinger Stift waren, die eine Vielzahl von Systemen entwarfen, diskutierten, wieder verwarfen und neu konzipierten.¹²

Das älteste Systemfragment des deutschen Idealismus fordert, die Philosophie in Poesie münden zu lassen und entsprechend die Theologie in sinnliche Religion,¹³ was nichts Geringeres bedeutet als eine Ästhetisierung und Mythologisierung der philosophischen Reflexion und Theologie. Menschen ohne ästhetischen Sinn seien Buchstabenphilosophen, – so die These. Philosophie des Geistes aber sei eine ästhetische Philosophie; man könne über nichts, selbst nicht über Geschichte geistreich rasonieren ohne ästhetischen Sinn. Der ästhetischen Idee der Schönheit, die Wahrheit und Güte umfasst, gebührt daher die höchste Stelle.¹⁴ Der Philosoph muss folglich ästhetische Kraft aufbieten und zum Dichter werden. Da dies mit einer Aufwertung der Dichtung verbunden ist, bekommt sie auf diese Weise eine höhere Würde und wird am Ende wieder das, was sie am Anfang war, nämlich Lehrerin der Menschheit. Sucht man nach den Gründen, weswegen die Philosophie zur ästhetischen Philosophie avancieren muss, so wird man diese in der Abstraktheit der philosophischen Begrifflichkeit zu sehen haben, die zugleich mit Exaktheit und Präzision, aber auch Trennung und Isolation verbunden ist. Der Gebrauch von Begriffen bedeutet: Aus einem indifferenten Feld von Möglichkeiten etwas Bestimmtes herausheben und gegen anderes abgrenzen.¹⁵ Er ist folglich mit Differenzierung verbunden, was zugleich eine Einschränkung und Einengung bedeutet, die hier überwunden werden soll. Der Tenor liegt auf Poesie bzw. Mythologie. Solange die Mythologie über sich selbst unaufgeklärt war, musste die Philosophie sich ihrer schämen, Mythologie musste

¹⁰ Vgl. hierzu *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, Vorlesungen über die Ästhetik 1, in: ders., Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–45 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer; Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970, Bd. 13, 26–28, 82, 127 u. ö.

¹¹ Vgl. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. Ein handschriftlicher Fund mitgeteilt von Franz Rosenzweig, vorgelegt von Heinrich Rickert. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1917, 5. Abhandlung, 1–50 (zit. wird nach dieser Schrift); vgl. auch *Mythologie der Vernunft*. Hegels ‚ältestes Systemprogramm‘ des deutschen Idealismus, hg. von Christoph Jamme; Helmut Schneider, Frankfurt a. M. 1984.

¹² Besonders Schelling steht dem Konzept in seiner Schrift *Transzendentaler Idealismus* von 1800 nahe.

¹³ Vgl. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (wie Anm. 11), 7.

¹⁴ Vgl. ebd., 6.

¹⁵ Vgl. Spinozas Formel: *omnis determinatio est negatio*.

philosophisch werden. Nun aber nach der Aufklärung muss die Philosophie ihrerseits mythologisch werden, d. h. von ihrer Abstraktheit ablassen und zur Sinnlichkeit greifen, dann herrscht ewige Einheit.¹⁶ Dass hier ein Ideal der Verbindung von Poesie und Philosophie, Vernunft und Sinnlichkeit, Begrifflichkeit und Anschauung aufgestellt wird, unterliegt keinem Zweifel, die Frage ist nur, wie in concreto diese Transferierung des einen in das andere aussehen soll und kann.

Im Fahrwasser des *Ältesten Systemfragments des deutschen Idealismus* bewegt sich auch Schelling, ebenso der Religionsphilosoph Friedrich Heinrich Jacobi und schließlich auch Martin Heidegger. Jacobi ist in unserem Kontext insofern interessant, als er Johann Gottlieb Fichtes Philosophie, die eine Fortsetzung und Vertiefung der Kantischen Position darstellt, als Gespensterphilosophie charakterisiert, der jede Substantialität fehle. Wenn Fichte im Sinne Kants argumentiert, die Dinge der Außenwelt müssten dem erkennenden Subjekt als Erscheinungen zugänglich sein, das Subjekt sich selbst ebenfalls als Erscheinung, womit die Dinge zur Erscheinung der Erscheinung degradierten und immer mehr an Substanz verlören, so stellt Jacobi Fichte in dem berühmten Schreiben vom 6. März 1799 vor die Alternative:

„Eine solche Wahl aber hat der Mensch; diese Einzige: das *Nichts* oder einen *Gott*. Das Nichts erwählend macht er *sich* zu Gott, das heißt: er macht zu Gott ein *Gespenst*, denn es ist unmöglich, wenn kein Gott ist, daß nicht der Mensch und alles was ihn umgiebt bloß *Gespenst* sei.

Ich wiederhole: Gott ist, und ist *außer mir*, ein *lebendiges, für sich bestehendes Wesen*, oder Ich bin Gott. Es giebt kein drittes.“¹⁷

Trotz aller Ästhetisierung auf der einen Seite und der Rationalisierung und Präzisierung auf der anderen bleiben beide Gebiete verschiedene Ausformungen eines möglicherweise gemeinsamen, aber uneinholbaren Grundes, die mit unterschiedlichen Medien operieren, mit Sinnlichkeit einerseits, mit Begrifflichkeit andererseits. Unter der Voraussetzung ihrer Grundverschiedenheit ist die Beziehung von Kunst und Philosophie aufeinander nicht als Transformation ineinander zu betrachten, sondern eher als historische Aufeinanderfolge sowohl in phylogenetischer wie ontogenetischer Hinsicht oder als ontologische Stufung. Auch diese Lösungsversuche sind genauer unter die Lupe zu nehmen.

3. Historisches und ontologisches Verhältnis von Kunst und Philosophie

Es ist eine weit verbreitete These, dass Ästhetik, in specie der Mythos der Pädagogie, d. h. der Kindheitsstufe der Menschheit angehöre und überwunden werde, sobald die Menschheit erwachsen geworden sei. Diese These findet sich bereits bei Aristoteles¹⁸ und

¹⁶ Vgl. Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus (wie Anm. 11), 7.

¹⁷ Briefwechsel zwischen Fichte und Jacobi, in: *Johann Gottlieb Fichte*, Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, gesammelt und hg. von Hans Schulz, Leipzig 1925, 32.

¹⁸ Vgl. *Aristoteles*, Metaphysik A2 992b18.

wird von Hegel wiederholt.¹⁹ Auch Wilhelm Nestle hat sein viel beachtetes Werk betitelt: *Vom Mythos zum Logos*. Wie man unreifen Kindern Märchen, Fabeln, phantastische Geschichten erzählt, in denen sie mit der Lebenswirklichkeit und deren Problemen bekannt gemacht werden, so soll in der Frühzeit der Menschheit, welche vorwissenschaftlich war, die Mythologie – und überhaupt die mit sinnlichem Material operierende Kunst – die Aufgabe gehabt haben, den Menschen eine Weltdeutung zu liefern, welche die von ihnen vorgefundenen Strukturen, seien es die der Gesellschaft und ihrer Institutionen, seien es die der Pflanzen und Tiere, erklärte und als rechtmäßig legitimierte, so dass diese als Halt gebend empfunden werden konnten. Als während des 6. und 5. vorchristlichen Jahrhunderts in Griechenland die homerischen Mythen in Verruf gerieten, zu bloß fabulösen Geschichten und erlogenen Märchen degradierten, ihnen der Glaube und das Vertrauen entzogen wurden, zumal sie die Götterwelt nicht nur verherrlichten, sondern auch verunglimpften, mit Schwächen, Verrat, Betrug und Unmoral versahen, ging die Wirklichkeitserklärung und -legitimierung zu einer neuen Art über: zur Philosophie und Wissenschaft. Was genau die Ursachen für die Diskreditierung des Mythos waren, lässt sich nur schwer abschätzen. Genannt werden drei Gründe, zum einen politische und soziale Umwälzungen von der Monarchie im frühen Griechenland zur Demokratie mit zunehmender Autonomie der Bürger, welche sich nicht mehr in Abhängigkeit von den Göttern empfanden, nicht mehr als deren bloße Marionetten, die nur das ausführten, was die Götter auf dem Olymp beschlossen, zum anderen eine zunehmende Verselbständigung und Hybris, wie sie im Prometheus-Symbol zum Ausdruck kommt, und drittens eine Verinnerlichung und Psychologisierung von Konflikten, wie sie Sapphos Gedichte erkennen lassen. Es bedurfte eines neuen Erklärungs- und Legitimationsmodells, das dem forensischen Bereich entstammte, nämlich die Begründungs- und Rechtfertigungsstrategie, die wir seither Rationalität nennen.

Tatsächlich jedoch ist die Entmythologisierung des geistigen Lebens nie wirklich und vollständig vollzogen worden. Zwar sind Mythen und Philosophie in eine bestimmte Rangordnung gebracht worden, unterschwellig und unbewusst aber lebt der Mythos weiter, und zwar bis heute, nicht nur im Alltag, sondern auch und gerade in der philosophischen Literatur, so bei Derrida, dessen Werk mit Bildern, Symbolen und Metaphern geradezu gespickt ist. Zum einen zeigt der Mythos seine Relevanz auf der individuellen Ebene in Träumen, Halluzinationen, Metaphern und Symbolen, wie Sigmund Freud und C. G. Jung gezeigt haben, andererseits auf der gesellschaftlichen in der Wirkung auf die Massen, beispielsweise in den Mythen von Revolution und Generalstreik, wie Georges Sorel dies Anfang des 20. Jahrhunderts analysiert hat. Hierher gehören auch die großen Metaerzählungen, von denen Lyotard spricht, Mythen von der Entwicklung des Geistes zur Freiheit und zum Selbstbewusstsein, von der Emanzipation der Menschheit, Mythen von Fortschritt, Entwicklung, ständigem Wachstum, von Kapitalismus oder Marxismus, Marktwirtschaft oder Dirigismus. Ideologiekritisch gesehen lassen sich alle diese Geschichten, an die Menschen glauben, nur narrativ, nicht rational begründen. Das gilt selbst für die Wissenschaft und Philosophie (Rationalität), welche entgegen Hegels These

¹⁹ Vgl. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, in: ders., Werke, Bd. 19, 30.

von der Selbstbegründung sich nicht selbst zu begründen vermögen, sondern auf Mythen beruhen. Das wusste schon Platon, wenn er im *Timaios* die Naturwissenschaft in der mythischen Erzählung vom Aufbau der Welt fundierte. Der Glaube an die Wahrheit der Wissenschaft, das Vertrauen in die Sicherheit ihrer Resultate ist ein Glaube und nicht rational basiert, da es andere Welterklärungsmodelle gibt, was gegenwärtig die sich immer mehr durchsetzende interkulturelle Philosophie diagnostiziert. Wie unausrottbar Mythen sind, zeigt der biblische Mythos von der Wertschöpfung, der nach neuzeitlicher Erkenntnis eigentlich durch den Darwinismus und die Evolutionstheorie hätte ersetzt werden müssen. Gleichwohl bestimmt er weiterhin die Ökologie mit seinem Postulat der Unantastbarkeit der gottgewollten Naturordnung, die nicht zugunsten von Monokulturen oder sonstigen Eingriffen gestört werden dürfe.

Gefährlich werden Mythen, wenn sie zu Ideologien und Glaubensdogmen avancieren wie im Mittelalter der Mythos von Hexerei und Teufelswerk, der Menschen auf dem Scheiterhaufen landen ließ, oder im Nationalsozialismus der Mythos von Blut und Boden, von der minderwertigen Rasse der Juden mit der Judenverfolgung oder heute im Islam der Glaube der Terroristen, ihr Märtyrertum verschaffe ihnen im Jenseits das Paradies. Das Weiterleben des Mythos zeigt sich selbst bis in Romane, Filme und Comics hinein und begegnet im *Herrn der Ringe*, in *Harry Potter*, ebenso im *Avatar*, in *Star Wars* u. ä. Zugrunde liegen hier meist die seit den mittelalterlichen Ritterromanen bekannten Abenteuerreisen durch die Welt mit Aufbruch, Proben, Bewährung und glücklicher Heimkehr, die das allgemeinmenschliche Motiv des Sterb und Werde thematisieren. Hier fällt dem Mythos die Rolle zu, nach der Welterklärung und Weltbewertung auch die Weltbewältigung und Weltgestaltung zu leisten.²⁰ Der Mythos ist nicht tot, sondern lebt weiter.

Dass Geschichten wie Mythen und im erweiterten Sinne Kunst aufgrund ihrer Sinnlichkeit, Anschaulichkeit und Eingängigkeit das dem Menschen Näherliegende und Attraktivere sind als das Rationale, welches abstrakter und ferner liegt, dürfte einleuchten. Sinnliches Schönheits- und Harmonieempfinden gibt es bereits im Tierreich. Von Laubenvögeln ist bekannt, dass sie bei dem Bau ihrer Lauben und deren Vorhof zur Zier bestimmte Formen und Farben von Stöckchen, Blättern und Beeren wählen und in spezifischer Weise arrangieren, was eine Vorahnung von Schönheit und Harmonie vermuten lässt. Wie sehr das ästhetische Moment selbst bis in die modernen Naturwissenschaften reicht, zeigt die Tatsache, dass im Falle von alternativen Erklärungen stets die einfachere, weil elegantere und schönere Hypothese präferiert wird. Das Bedürfnis nach Schönheit, das nicht allein die Sinne befriedigt, sondern, wie Platon im *Symposion* gezeigt hat, den ganzen Menschen einschließlich des Geistes einbezieht, ist auch bei noch so fortgeschrittener Rationalisierung und Technisierung unwegdenkbar.

Im Gegensatz zu der im Vorangehenden exponierten These, wonach in der historisch-genetischen Betrachtung der Mythos, überhaupt die Kunst das Frühere, Archaischere gegenüber der Philosophie und Rationalität als dem Späteren und Fortgeschritteneren ist,

²⁰ Vgl. *Weinelt*, Die Rückkehr der Mythen (wie Anm. 5).

lässt sich die These aufstellen und anhand der platonischen Dialoge belegen, dass der Mythos bzw. das Ästhetische nicht nur das Erste und Grundlegende, sondern auch das Letzte und Höchste ist, dem die rationale Philosophie vorausgeht.

Nach Paul Friedländer begegnen bei Platon, einem der größten dichterischen Philosophen der Geistesgeschichte, Mythen, Bilder, Visionen an drei Stellen bzw. auf drei Stufen der Dialoge: *erstens* am Anfang, *zweitens* in der Mitte und am Ende und *drittens* als Gesamtdialog.

1. Die erste Auftrittsstelle ist unproblematisch. Ein Beispiel gibt der Anfang des *Protagoras*-Dialogs. Dort stellt der Sophist Protagoras seinem Gesprächspartner die Wahl frei, ob er mit einem Mythos oder mit einem Logos die Untersuchung beginnen solle und beginnt dann wegen des Angenehmeren und leichter Eingänglichen mit dem Mythos von der Schöpfung und Ausstattung der Lebewesen und der Einführung der politischen Kunst. Da der Mythos sinnlich anschaulich und damit volksnäher ist, wird von ihm ausgegangen und dann die rationale Erklärung angeschlossen. Im *Timaios*²¹ begegnet etwas Ähnliches, nämlich dass eine Erzählung von einer Feuerbrunst vorausgeschickt und dann die wissenschaftliche Erklärung nachgeliefert wird. Der Mythos schildert zunächst in anschaulicher Weise, dass Phaethon, der Sohn des Helios, nicht fähig war, den Sonnenwagen seines Vaters durch die Himmelsgegenden zu lenken, aus der Bahn geriet und die Erde verbrannte. Die nachfolgende naturwissenschaftliche Erklärung begründet den Vorgang als Abweichung von der Nomothetik astronomischer Bahnen.
2. Bei den mythischen Bildern und Visionen, die in der Mitte oder am Ende von Dialogen auftreten, handelt es sich insgesamt um eschatologische Mythen mit Totengericht und Richtern, die über Bestrafung oder Belohnung der Menschen gemäß ihrer diesseitigen Lebensführung befinden, oder um Schicksalswahlen der Menschen, die ihr Los für das zukünftige Leben selbst bestimmen, meist gemäß ihrem Vorleben die Inkorporation in Tiere wie Wölfe oder Schafe wählen, eine Palingenesis durchmachen, bis sie gereinigt und erlöst werden, wie dies aus der pythagoräischen Seelenwanderungslehre oder aus dem Buddhismus bekannt ist. Außer den Jenseitsmythen, deren mythologischer Charakter sich aus der epistemologischen Unzugänglichkeit des Jenseits für den Menschen ergibt, finden sich noch jene Mythen, welche die Grundlage unserer Erkenntnis, nämlich der Subjekt-Objekt-Spaltung und ihrer Verbindung thematisieren, die selbst nicht mehr erkenntnistheoretisch eingeholt werden kann und daher nur mythologisch darzustellen ist, wie das berühmte Sonnengleichnis im *Staat* zeigt. Es stellt eine Analogie zwischen zwei heterogenen Bereichen, dem sinnlichen und dem intellektuellen, her: Wie die Sonne im sichtbaren Bereich den Sehvorgang ermöglicht, das Auge zum Gegenstand durchdringen lässt, so ermöglicht im ideellen Bereich die Idee des Guten (*idea tou agatou*) den Erkenntnisvorgang, demzufolge der Geist zu den Ideen vordringen und diese erkennen kann. So wenig jedoch das Sonnenlicht selbst gesehen werden kann, denn im Lichte sehen wir, das Licht selbst se-

²¹ Vgl. *Platon*, *Timaios* 22c f.

hen wir nicht, so wenig kann die Idee des Guten erkannt werden. Da nach dem Urbild-Abbild-Verhältnis der intelligible Bereich die ontologische Grundlage des sinnlichen ist, lässt er sich nur aus dem letzteren erschließen und mythologisch präsentieren.

Dass eschatologische Aussagen über ein mögliches Jenseits nicht in begrifflich-rationaler Form geliefert werden können, sondern nur in narrativer, bildhafter, versteht sich von selbst. Da dem Mythos nicht dieselbe Wahrheit und Sicherheit eignet wie der rationalen Argumentationsmethode, versieht Platon ihn mit einer gewissen Skepsis und Ironie. So schließt er die *Apologie* mit ihrer Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele und deren Seligkeit mit dem Satz „Wenn denn wahr ist, was man sich erzählt“ oder lässt im *Phaidon* Sokrates am Anfang erklären, dass er kein Mythenerzähler sei, obwohl er dann doch Mythen erzählt, wodurch das Ganze etwas Schillerndes und Schwankendes erhält, das den Wahrheitsgehalt der Mythen grundsätzlich infrage stellt. Dennoch kann Platon auf Jenseitsmythen nicht verzichten, um Ethik zu begründen. Direktiven für ein gutes Leben im Gegensatz zu einem bösen bedürfen einer Legitimation, und die vermag eine rationale Argumentation letztlich nicht zu leisten, sondern nur eine fundamentale, auf göttlichem Gebot beruhende, da rationale Argumente keine Durchsetzungskraft haben. Auch konsensstheoretische Begründungen, wie sie heute üblich sind und auf Mehrheitsbeschlüssen beruhen, etablieren keine stabile Ethik, sondern nur einen ständigen Wechsel der Vorstellungen von Gut und Böse.

3. Auf der dritten Stufe handelt es sich um solche Dialoge, die weitgehend oder durchgängig selbst Mythen sind, und zwar Mythen der Weltentstehung und Weltkonstitution. Von dieser Art sind der *Timaios* und der *Politikos*. Die Weltkonstitution im Ganzen lässt sich nicht anders als in mythologischer Form darstellen, sind doch die zur Konstitution benötigten Ideen bzw. Begriffe als unentstandene, unvergängliche und unwandelbare, stabile Entitäten allein dem Verstand zugänglich, nicht hingegen die ebenfalls benötigte schwankende, indifferente Materie, so dass auch die Anwendung der Ideen auf die Materie zur Konstitution der Einzelgegenstände keine andere Darstellung als eine narrativ-mythologische zulässt. Gerade der uns so überaus naturwissenschaftlich anmutende *Timaios* legitimiert unsere frühere Aussage, nicht nur dass Naturwissenschaft selbst nur mythologisch begründet werden kann, sondern auch dass sie selbst ein Mythos ist, zumindest weitgehend von mythologischen Momenten lebt. Das Fazit lautet: Der Mythos selbst ist die Grundlage philosophischer Reflexion und durchzieht dieselbe; er ist für naturwissenschaftliche Erklärungen unverzichtbar. Überall, wo die Rationalität an ihre Grenze gelangt, springt der Mythos als letztes Erklärungsmodell ein.

4. Metaphorik der Sprache – Sprache als Metaphorik

Platon wäre nicht einer der bedeutendsten Philosophen der Geistesgeschichte, wenn er nicht philosophisch und wissenschaftlich rational argumentiert und an einer widerspruchsfreien, in sich konsistenten Logik und rationalen Systematik festgehalten und die-

se zum Leitfaden seiner Explikationen gewählt hätte, sondern wenn er nur mythologisch in Bildern geredet, Widersprüche zugelassen, Identität suspendiert, klare, präzise Formulierungen, wie sie in der formalen Logik und Mathematik kulminieren, nicht präferiert hätte. Am Ende der Einleitung des *Parmenides*-Dialogs erklärt er, nachdem er gerade demonstriert hat, dass ein Ding oder eine Person wie Sokrates *Eines* und zugleich auch *Vieles*, *Identisches* und zugleich auch *Differentes* ist, nämlich *Eines* in Bezug auf andere Personen und *Vieles* in Bezug auf seine eigenen Körperteile, und solches nicht nur im Bereich der Sinnlichkeit, sondern auch im Bereich der generischen Ideen gilt, nämlich dass jede Idee, z. B. die des Einen zugleich in sich vielgestaltig ist, die der Identität zugleich auch different ist im Unterschied zu anderen Ideen, man ohne Widerspruchsfreiheit überhaupt nicht sinnvoll argumentieren und sprechen könne. Und doch weiß er sehr genau, dass eine logifizierte Sprache und ein Gesamtsystem, das Eindeutigkeit und Widerspruchlosigkeit beansprucht, nicht erreichbar sind, weil jede Systematik nicht in einen einzigen, eindeutigen Begriff an der Spitze mündet, sondern in eine Pluralität gleichorignärer und gleichwertiger Fundamentalbegriffe, die in einer *symploké ton genon* verbunden sind, die man zusammen nur in Form eines Bildes oder einer Analogie gewahren kann. Das ist auch der Grund, weswegen man bei jeder Definition nicht von einem ganz bestimmten Punkt, sondern genauso vom gegenteiligen, ja widersprüchlichen ausgehen kann. So gibt es beispielsweise im *Sophistes* sieben diverse Definitionen vom Sophisten, die in diesem Falle nicht nur Aufschluss über die schwankende, schillernde Verfassung des Sophisten geben, sondern auch über die schwankende, unsichere Natur der Sprache. Die Privilegierung der Rationalität und Logizität hat wohl niemand klarer gesehen als Platon, aber ebenso hat er erkannt, dass es nicht eine einzige, eindeutige Welterklärung gibt, sondern eine Vielzahl von Weltentwürfen, die es verbieten, einem bestimmten den Vorrang zu geben und mit ihm allein Wahrheit, Gewissheit und Sicherheit zu verbinden. Platon ist alles andere als ein Dogmatiker; sein Werk legt Zeugnis ab, dass es nicht eine einzige Wahrheit, sondern nur eine Vielzahl von Wahrheiten gibt. *Die* Wahrheit im Singular kommt allein dem Gott zu.

Dies führt zur letzten Überlegung des Vortrags, die ich in der These zusammenfassen möchte, dass unsere philosophische Sprache nicht, wie sie vorgibt, mit der Eindeutigkeit, Exaktheit und Präzision wissenschaftlicher Begriffe operiert, sondern mit Bildern, Vergleichen, Symbolen, kurzum mit Metaphern, was sie selbst zu einer Metaphorik macht, einem ästhetischen Produkt. Anders formuliert, auch die philosophisch rationale Sprache gehört zur Kunst, obgleich sie immer wieder die Eindeutigkeit und Präzision sprachlicher Formulierung anstrebt. Ich möchte dies durch zwei Beispielen belegen.

1. Bezüglich eines Satzes wie „Die Sonne lacht“ wird jeder konzedieren, dass es sich um eine poetische, bildhafte, einprägsame Ausdrucksweise handelt, die Assoziationen gedanklicher wie emotionaler Art erweckt und an Gefühlslagen, Erfahrungen, Imaginationen und Phantasien erinnert. Wir kennen Lachen aus dem menschlichen Bereich als Äußerung von Freude, Heiterkeit, Hochstimmung ebenso wie das Gegenteil, Weinen, als Ausdruck von Bedrücktheit, Niedergeschlagenheit, Trauer. Ein ausgesprochener Tierliebhaber wird möglicherweise auch von seinem Liebling, seinem Hund, sagen, diesem sei heute zum Lachen

oder Weinen zumute, wobei solche Zuschreibungen schon reichlich metaphorisch klingen. Ganz ungewöhnlich aber ist die Zuschreibung von Lachen zu einem Himmelskörper wie der Sonne. Jedoch wird man Anknüpfungspunkte zwischen den beiden Vergleichsobjekten Sonne und Mensch finden wie das helle Strahlen eines menschlichen Gesichts und die Helle und Strahlenfülle der Sonne. Eine etwas weniger poetische und metaphorische Redewendung in Bezug auf die Sonne wäre: „Die Sonne scheint bzw. erscheint“. Auch Scheinen bzw. Erscheinen sind keine direkt sachbezogenen Ausdrücke, sondern ursprüngliche Bewegungsbegriffe, die ‚sich zeigen‘, ‚hervortreten‘, ‚hervorkommen‘, ‚kommen‘, ‚da sein‘ bedeuten. Das sind allgemein gebräuchliche, abgegriffene und abgeschliffene metaphorische Begriffe, die auch in anderen, selbst sinnfernen Kontexten auftreten und das Spezifikum, welches mit hellstrahlender Sonne verbunden ist, nicht mehr auszudrücken vermögen. Sie gehören in den Kontext des schlichten Werdens (Entstehens und Vergehens) und des präsentischen Daseins im Sinne „Die Sonne kommt“, „Die Sonne ist da“.

2. Nicht viel anders verhält es sich mit dem zweiten Beispiel: „Der Tag erwacht“. Erwachen ist eine Eigenschaft, die ebenfalls aus dem menschlichen wie tierischen Bereich stammt und den Übergang von einem unbewussten Zustand in den der Bewusstheit anzeigt. In Anwendung auf Sachverhalte und deren Veränderung ist Erwachen gänzlich ungewöhnlich, was uns wegen der metaphorischen Verwendungsweise aufhorchen lässt. Die Metapher fungiert hier als Indiz für einen spezifischen Perspektivenwechsel, den Übergang von Bewusstlosigkeit und Schlaf zu Bewusstheit und Wachzustand. Diesem liegt eine Bruchsituation zugrunde, ein mehr oder weniger abrupter Wechsel, wie er Brüchen eigen ist, die ein Auseinanderklaffen bedeuten, so dass wir etwas weniger metaphorisch anstelle der Formulierung „Der Tag erwacht“ auch sagen können: „Der Tag bricht an“, um das Neue, Innovative der Bruchsituation zu kennzeichnen. Freilich ist auch dies eine Metapher, und zwar eine sehr konkrete, wie sie auch in Knochenbrüchen, Steinbrüchen, Abbrüchen, Übers-Knie-Brechen vorliegt. Neutralere und weniger markant ausgedrückt, könnte der Sachverhalt lauten: „Es wird Tag“ oder „Der Tag kommt“. Obwohl wir uns mit der Doppelbedeutung von Werden als Entstehen und Vergehen, Kommen und Gehen bereits wieder im metaphorischen Bereich bewegen, sind diese Begriffe wegen ihrer Allgemeinheit und Abgedroschenheit weniger markant als Brechen oder Erwachen. Es sind generelle Verben, die sogar als Hilfsverben für Präsens und Futur fungieren. Die Wahl eines ungewöhnlichen Wortes anstelle eines abgegriffenen hat die Aufgabe, auf analoge Situationen aufmerksam zu machen und diese mit dem Sachverhalt neu zu verbinden.

Unter Metaphorik verstehen wir gemäß der Definition in der Rhetorik die Übertragung einer Eigenschaft aus einem bekannten Bereich auf einen weniger oder nicht bekannten, wodurch die Sprache bereichert und erweitert wird. Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, dass und wieso unsere gesamte Sprache von Grund auf metaphorisch ist und wieso Erweiterungen, Differenzierungen und Spezifikationen, auch Identifizierungen und Klas-

sifikationen durch metaphorische Bedeutungsverschiebungen und -überlagerungen zustande kommen, die zunächst ungewöhnlich erscheinen, mit der Zeit abflachen, schwächer empfunden werden und dann durch neue drastischere Sinnverschiebungen ersetzt werden müssen, die eine neue Sichtweise einleiten. Diese Verschiebungen finden da ihre vorläufige Grenze, wo der common sense einen Vergleich als zu weit hergeholt, zu unverständlich, zu absurd und daher für fehlerhaft einschätzt, wie in dem Beispiel „Die Wiese lacht“, obgleich man sich notfalls auch damit arrangieren könnte, da eine bunte, farbenfrohe Blumenwiese strahlt. Auf solchen Zuordnungen beruht das Analogiedenken, das unsere Sprache beherrscht, so dass wir uns an diese Metaphorik gewöhnt haben und sie für selbstverständlich, eingängig und normal erachten. Die Entwicklung der Sprache zeigt, dass jede Innovation, so ungewöhnlich sie im ersten Moment erscheint, im Laufe der Zeit akzeptiert und schließlich als selbstverständlich hingenommen wird, bis auch sie derart verblasst, dass sie ersetzt werden muss. Sie ist darin der Kunst und ihrer Entwicklung verwandt. Als Auguste Renoir auf einem Gemälde eine Frau ins offene Fenster setzte mit dem Blick nach draußen, was dem traditionellen Malstil mit geschlossenem Rahmen widersprach, löste er eine Welle der Empörung aus, bis man sich an diese Sichtweise gewöhnt hatte und sie durch noch größere Auflösungserscheinungen ersetzte wie in der modernen abstrakten Kunst.

Da diese Bedeutungsverschiebungen, Verlagerungen, Überlagerungen, Neuverbindungen unsere Sprache – nicht nur die poetische, sondern die Alltagssprache, sogar die wissenschaftliche und philosophische – grundsätzlich bestimmen, da Sprache nie direkt auf Gegenstände und Sachverhalte bezogen ist, sondern immer, wie Ferdinand de Saussure sagen würde, in differentiellen Beziehungen zwischen sprachlichen Verbindungs- oder Knotenpunkten besteht, bewegen wir uns immer metaphorisch in Spuren des Originals, die auf andere Spuren verweisen und diese auf Spuren von Spuren, hinter denen das Original unauffindbar verschwindet oder verschwunden ist. Der Generalschluss aus meinen Betrachtungen ist der, dass Sprache nicht nur Metaphern als einen kleinen Teil besonders auffälliger, ungewöhnlicher Wort- und Gedankenverbindungen enthält, sondern selbst durchgängig Metaphorik ist, indem sie in ihren Konstruktionen stets ein Anders-Sprechen darstellt. Sie appliziert Charakterisierungen nicht unmittelbar auf Dinge und Sachverhalte, sondern mittelbar, indem sie Deutungsmuster aus anderen Gebieten heranzieht. Sie ist damit selbst von Grund auf metaphorisch. Und da dies selbst für die rationale philosophische Sprache gilt, gehört auch diese zur Kunst, ist selbst Kunst, obgleich sie immer wieder dekonstruktivistisch gegen den Strich angeht und nach Eindeutigkeit und Präzision strebt. Allenfalls formale Logik und Mathematik erfüllen die Bedingung der Eindeutigkeit, erweisen sich aber damit als abstrakte, nicht mehr konkrete Systeme.

After the attempt of defining art (verbal and non-verbal) and philosophy, the article covers the relationship of both with two looming possibilities: First, the total isolation and autarky of both and second, a transformation from one to the other. The conveyance of art to philosophy occurs in Hegel's works, besides in the *Oldest System-Programme of the German Idealism (Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus)*, attributed to Hölderlin and associated with Schelling, in the religious philosophy of Jacobi and in the works of Heidegger. Other kinds of relationships between art and philosophy are the historical and the ontological ones: according to the first, art or myth as "basic stage of humanity" preceded conceptual philosophy; the latter claims philosophy concluded in myth on its highest stage (see Plato). By criticizing all versions, the hypothesis can be proposed that language – everyday as well as philosophical speech – is metaphorical itself and therefore belongs to art.