

ALBERTO MARTINENGO (SCUOLA NORMALE SUPERIORE, PISA)
DAS ERBE HEGELS IN DER PHILOSOPHISCHEN
HERMENEUTIK IN ITALIEN
Pareyson und Vattimo

In Italien entstand die philosophische Hermeneutik in den fünfziger Jahren mit einem eindeutig existenzialistischen Gesicht. So waren ihre ersten Schritte von einer ausdrücklich und radikal antihegelschen Grundorientierung geprägt. Doch mit der Verbreitung von Hans-Georg Gadamers *Wahrheit und Methode*, dessen italienische Übersetzung 1972 erschien, änderte sich das Bild von Grund auf. Es handelte sich um eine frühzeitige Verbreitung, wenn man bedenkt, dass andere fremdsprachige Ausgaben erst mehrere Jahre später erschienen. Diese Frühzeitigkeit hinterließ tiefe Spuren, die in den 1970er und 80er Jahren die Hermeneutik zur wichtigsten Richtung der italienischen Philosophie machten. Gleichzeitig ging der Anklang, den Gadamers Reflexion fand, mit einer Problematisierung des Existenzialismus und einer völligen Umkehrung von Hegels Erbe einher.

Die Beziehungen zwischen Hegels Philosophie und der hermeneutischen Philosophie in Italien sind also komplex und entwickeln sich aus verschiedenen Gründen in vielerlei Richtungen fort: zum einen aufgrund der hegemonialen Rolle, die der Hermeneutik im italienischen und gesamteuropäischen Raum einige Jahrzehnte lang zukam, zum anderen aufgrund dieser grundlegenden Alternative hinsichtlich der hegelschen Tradition, die nach dem Übergang vom existenzialistischen zum gadamerschen Paradigma immer wieder in unterschiedlichen Formen auftaucht. Zwei Philosophen, denen die Geburt der philosophischen Hermeneutik in Italien und diese ›gadammersche Wende‹ wesentlich zu verdanken sind, sind Luigi Pareyson (1918-1991) und Gianni Vattimo (geb. 1936), der Übersetzer von *Wahrheit und Methode*. Bei diesen treten auch die Hauptaspekte des hier behandelten Themas hervor.

1. L. Pareyson: die Ächtung Hegels

Esistenza e persona (1950) und *Estetica. Teoria della formatività* (1954) sind die beiden grundlegenden Texte, mit denen Pareyson die hermeneutische Debatte in Italien eröffnet. Die beiden Bände sind aus mindestens zwei Gründen bedeutsam. In erster Linie verdanken wir ihnen eine Formulierung des hermeneutischen Problems, die der in Frankreich von Paul Ricoeur (*Phänomenologie der Schuld*, 1960; *Der Konflikt der Interpretationen*, 1969) und in Deutschland von Gadamer eingeleiteten Debatte um mehrere Jahre vorausgreift. In zweiter Linie nimmt Pareyson in seinen Ausführungen – insbesondere in *Estetica. Teoria della formatività* – ausdrücklich Bezug auf die Hegel-Rezeption, wenigstens auf die auf Benedetto Croce zurückgehende italienische Tradition.

Im Vorwort zur vierten Auflage von *Estetica. Teoria della formatività* (1988), der letzten vom Autor selbst veröffentlichten Edition (er verstarb drei Jahre später), äußert sich Pareyson folgendermaßen über den Ursprung des Werkes: »Statt sich bei der zigsten Kritik der Ästhetik Croces aufzuhalten, kam das Buch gleich zum Thema und schlug anstelle von Croces Prinzipien der Intuition und des Ausdrucks eine Ästhetik der Produktion und der Formgebung vor« (Pareyson 1988 [1954]: 7). Wie häufig herausgestellt wurde, handelte es sich um einen »wahren Bruch« mit der vom hegelschen Idealismus beherrschten italienischen Philosophielandschaft.¹ Dieser Bruch ging von der Ästhetik aus, erfasste aber bald – nicht nur durch Pareysons Wirken – alle Bereiche der Philosophie und führte sie einer grundsätzlich neuen Phase entgegen. Zu deren Hauptvertretern zählte unter anderem Pareyson. Durch seinen Angriff gegen den Hegelianismus Croces begegnete die italienische Philosophie endlich anderen bedeutenden Traditionen der europäischen Philosophie, allen voran dem Existenzialismus.

Die Hauptgründe der Originalität Pareysons liegen in der besonderen Weise, in der er die Abkehr von der Linie Hegel-Croce denkt. Veranschaulichend könnte man sagen, dass die hegelsche Tradition nach Pareyson eine Art Sackgasse darstellt, die nach beiden Seiten den Ausgang versperrt und aus der man weder vorwärts

1 Vgl. z. B. Chiurazzi 2014: 179. Ich danke Gaetano Chiurazzi für seine wertvollen Ratschläge zur allgemeinen Strukturierung des in diesem Beitrag behandelten Themas.

noch rückwärts herauskommt. Einerseits impliziert der Begriff des absoluten Geistes eine Beziehung zwischen der Geschichte und der Wahrheit, die in Pareysons Augen die Rolle des Konkreten zugunsten des Abstrakten und des Ausgleichs vernichtet; andererseits legitimiert, wie Gaetano Chiurazzi schreibt, die entgegengesetzte Entscheidung, das heißt »eine hegelsche Philosophie [...] ohne den absoluten Geist, lediglich die Ergebnisse historizistischer und relativistischer Art« (Chiurazzi 2014: 179).

Die Notwendigkeit einer Abkehr von der hegelschen Tradition sowohl in ihrer ursprünglichen Form wie in den um den objektiven Geist kreisenden Neunterpretationen ist ernst zu nehmen. Für Pareyson geht es nicht nur um eine Pionier-Entscheidung im italienischen Kontext (Bozzetti 2010: 118), sondern um eine Wahl von – ihrer Absicht nach – historischer Tragweite. Sein Urteil ist oft implizit, aber sehr konsequent, wie die Entscheidung bestätigt, sich auf keine polemische Auseinandersetzung mit Croce und den italienischen Hegelianern einzulassen. Im Grunde stellt Pareyson fest, dass er völlig andere theoretische Wege beschreiten wollte, und bestätigt dies noch 40 Jahre später, im Jahr 1988. Wie Francesco Tomatis erläutert, sollten diese Wege eine »grundsätzliche Neuinterpretation bzw. eine neue Rekonstruktion der Geschichte der zeitgenössischen Philosophie und die Suche nach einer alternativen Theorielinie zu derjenigen Hegels« (Tomatis 2003: 38) ermöglichen.

Pareysons Antihegelianismus zeichnet sich also dadurch aus, dass es ihm nicht um Revisionen, Korrekturen, Verstümmelungen oder Umkehrungen des Systems ging, sondern um einen Bruch, der jede historische Kontinuität mit jenem Modell aufhebt (Bozzetti 2010: 118). In dieser Perspektive ist auch der deutsche Existenzialismus des 19. Jahrhunderts nicht ausreichend, sondern muss kritisiert werden, denn er präsentiert sich als »antihegelianisch und hegelianisch in einem« (Pareyson 2002 [1950]: 78), das heißt, er betrachtet Hegel als buchstäblich »unüberwindlichen« Ausgangspunkt der modernen Philosophie. Diese Kritik begleitet Pareysons gesamten Denkweg von Beginn an, das heißt seit seinem Buch *La filosofia dell'esistenzialismo e Carlo Jaspers* (1940). Der Existenzialismus bildete, wenigstens ideell, die Forderung nach einer betonten Wende, aber noch innerhalb der modernen Philosophie. Dagegen eröffnet er heute in seinen radikaleren Formen

des 20. Jahrhunderts die Möglichkeit, eine *andere* Kontinuitätslinie der westlichen Philosophie nachzuzeichnen, die sich von jener der Moderne unterscheidet. Damit wird Hegel nicht neu gedacht und ist auch nicht neu zu denken, sondern wird von diesem Weg grundsätzlich ausgeschlossen. Einige seltene Ausnahmen gab es bei Pareyson in der Spätphase seines Denkens – der Phase von *Ontologia della libertà*, das 1995 posthum erschien und beschränkte Räume für den Dialog an der Grenze zwischen Philosophie und Theologie eröffnet.

Pareyson will die Konkretheit des Wahrheitsthemas für das Leben sowohl entgegen der Abstraktheit der hegelschen Philosophie des Geistes als auch entgegen ihrer Relativierung seitens der Philosophien, die den Hegelismus auflösen wollten, erneut in den Vordergrund rücken. Dies ist der Grund für seinen Ausschluss des italienischen Hegelianismus. So vollzieht sich seine Suche nach anderen Kontinuitätslinien als denen der hegelschen Tradition über Autoren wie Fichte und Schelling, wobei er eine besondere, gewollt »anachronistische« Charakterisierung liefert, die sie gleichzeitig zu vorhegelschen und nachhegelschen Autoren macht. Es handelt sich scheinbar um provozierende Definitionen, etwa bei der Bezeichnung Schellings als »nachheideggerscher« Denker, die in späteren Schriften, (unter anderem *Verità e interpretazione* 1971), oft wiederkehrt. In Wirklichkeit sind es jedoch Definitionen, die genau verstanden sein wollen, weil sie eine bedeutende Rolle bei der Entstehung der italienischen Hermeneutik spielen. Fichte muss als Vorhegelianer betrachtet werden, weil er das Ich innerhalb eines Systems denkt, das noch nicht von den Fesseln des hegelschen Geistes bestimmt ist, aber er ist auch ein Nachhegelianer, weil sein System widerstandsfähiger ist als der Hegelianismus, also auch die wechselnden Geschicke Hegels »unbeschadet« übersteht. Schelling dagegen rückt auch andere Aspekte in den Mittelpunkt als Hegel in seinem System und verleiht ihnen einen funktional anderen Ort. Stellvertretend ist die Rolle des Negativen zu nennen. Gerade das Negative trägt Schelling nicht nur über Hegel, sondern sogar über Heidegger hinaus, dessen Rückgriff auf das Nichts Pareyson naiv erscheint und von einer geringen Vertrautheit mit den früheren Formulierungen Schellings zeugt.

Nachdem Pareyson das Feld sowohl vom Hegelianismus als auch von den antihegelschen Philosophien des 19. Jahrhunderts

befreit hat, die sich de facto als Auflösung innerhalb des hegelschen Systems darstellen (L. Feuerbach, S. Kierkegaard),² nimmt er sich also vor, Segmente einer *anderen* Philosophiegeschichte neu zu verknüpfen. In *Esistenza e persona* umreißen diese Segmente erstmals den Begegnungspunkt von Existenzialismus und Hermeneutik. Der personalistische Existenzialismus, auf den der Titel des Buches verweist, ist der Name, den diese Zerlegung und Neuzusammensetzung der Philosophietradition erhält. Sein Kern besteht in der Vorstellung, dass die Person, das heißt *meine* endliche, verkörperte und historisch verortete Person, nicht nur eine Negativität, sondern eine offene Perspektive auf die Wahrheit darstellt. Die Person ist eine konkrete Dialektik aus Gegensätzen – Endlichkeit und Unendlichkeit, Aktivität und Passivität – und der Ort, an dem das Allgemeine der Geschichte begegnet.

Das hermeneutische Thema verbindet sich mit dieser Begegnung. Der Ausgang aus dem hegelschen Modell und der Weg durch den Existenzialismus als alternative philosophische Strömung zu Hegel sind die vorbereitenden Schritte zu einer allgemeinen Interpretationsphilosophie, die in Pareysons Augen – im Unterschied etwa zu Heidegger – den eigentlichen Mittelpunkt der hermeneutischen Problematik darstellt. In der späteren Behandlung des Themas in *Verità e interpretazione* tritt so eine Formel hervor, der in der philosophischen Hermeneutik in Italien ein beträchtlicher Erfolg beschieden war: »Von der Wahrheit gibt es nur Interpretationen und alle Interpretationen sind Interpretationen der Wahrheit« (Pareyson 1971: 53). Die Interpretation wird damit der Name, den Pareyson der Beziehung zwischen Person und Wahrheit beilegt (Chiurazzi 2014: 182). Diese wechselseitige Beziehung zwischen der Wahrheit und der interpretierenden Person erscheint Pareyson als die ausgewogenste Lösung, um zugleich die Vielzahl der philosophischen Perspektiven und die Einzigkeit der Wahrheit anzuerkennen. Alle anderen möglichen Lösungen führen seines Erachtens zu einem Ungleichgewicht entweder zugunsten der Einzigkeit, womit sie wieder an die Grenzen des hegelschen Modells stoßen, oder zugunsten der Vielheit, was einer Neuauflage der Widersprüche des Historizismus gleichkommt.

2 So bleiben Feuerbach und Kierkegaard nach Pareyson »in ihrem unterschiedenen Antihegelianismus ausgesprochene Hegelianer« (Bozzetti 2010: 58).

Diese Widersprüche und Grenzen präsentieren sich in *Verità e interpretazione* als die zwei Seiten ein und derselben Medaille: Entweder der Hegelianismus erstarrt zum System und löscht so den Raum der Geschichtlichkeit aus oder er öffnet sich dem Perspektivismus und relativiert den Wahrheitsbegriff. Innerhalb des hegelischen Modells scheint es keinen Raum für eine weitere Lösung zu geben. Deshalb – unterstreicht Pareyson – besteht die einzige Alternative darin, in der Person im Sinne einer konkreten und verwurzelten historischen Realität die Möglichkeit zu erkennen, auf dem Wege der Interpretation »Zugang zur Wahrheit« zu finden.

Die in dem Buch von 1954 vorgeschlagene Theorie der Formgebung steht voll und ganz in dem Zusammenhang, der in *Esistenza e persona* entfaltet und später in *Verità e interpretazione* neu durchdacht wurde. Aber es wäre falsch, die Formgebung als *Anwendung* eines andernorts erarbeiteten Theoriemodells, das heißt eines »vorausgesetzten philosophischen Systems«, auf den Bereich der Ästhetik zu betrachten. Pareyson bringt seine Alternative zur Linie Hegel-Croce vielmehr genau anhand des *konkreten* Problems der künstlerischen Erfahrung zur vollen Entfaltung. Die Formgebung ist »keine Definition der abstrakt an sich betrachteten Kunst, sondern eine Ergründung des kunstschaftenden Menschen im Akt des Kunstschaffens« (Pareyson 1988 [1954]: 9). Diese Konkretheit bringt Pareyson fraglos mit einem Teil der idealistischen Ästhetik in Verbindung, aber auf der Linie, die von Kant über Schiller bis hin zu Fichte und Schelling verläuft.³ In dieser Perspektive wird die Formgebung die Kategorie, in der Pareyson einen spezifischen Aspekt der Fähigkeit, Formen zu schaffen, den die Kunst besonders herauszustellen vermag, fasst. Dies ist weniger das Schaffen nach im Voraus bestimmten Regeln als vielmehr die formgebende Tätigkeit, die zugleich die Regeln ihres eigenen Tuns hervorbringt. Darin besteht die innovativste Hinsicht seiner Theorie der Form. So schreibt Pareyson am Anfang des Abschnitts »Versuch und Gelingen«, dass »formen ›tun‹ bedeutet, aber ein solches Tun, das in seinem Vollzug *die Weise des Tuns erfindet*« (Pareyson 1988 [1954]: 59). In diesem Schema gibt es also einen Bereich der menschlichen Tätigkeiten, in dem das *poiein* »sich nicht darauf

³ Pareysons *L'estetica dell'idealismo tedesco* von 1950 ist Kant, Schiller und Fichte gewidmet.

beschränkt, etwas bereits Ersonnenes auszuführen oder eine bereits eingerichtete Technik anzuwenden oder bestehende Regeln zu befolgen, sondern im Zuge des Vorgangs den *modus operandi* erfindet und die Regel des Werks definiert, während es geschaffen wird, und ausführend konzipiert und in der Realisierung des Aktes entwirft« (Pareyson 1988 [1954]: 59).

Mit dieser auf dem Begriff des Versuchs beruhenden Definition der Form erreicht Pareyson ein zweifaches Ziel: Zum einen entfernt er sich von einer Reihe ästhetischer Modelle – nicht nur hegelscher Herkunft –, die ihm nur ein idealisiertes Bild der künstlerischen Tätigkeit zu erfassen scheinen; zum anderen stellt er eine Kontinuität zwischen dem künstlerischen Tun und anderen Formen der menschlichen Tätigkeit her. Beide Aspekte gehen offensichtlich weit über die Übereinstimmung mit dem hegelschen Modell Croces bzw. dessen Anfechtung hinaus und bestätigen damit die Prämisse Pareysons, nämlich seine Überlegungen nicht auf eine »Abrechnung« mit Hegel zu reduzieren. Vor allem das erste Ziel bewegt sich in einem Rahmen, der in der abendländischen Tradition weit zurückreicht, lange bevor die Ästhetik die moderne Disziplin wurde, die wir seit Kant und Baumgarten kennen. Das Problem, das Pareyson sieht, besteht darin, das richtige Gleichgewicht zwischen zahlreichen Faktoren festzulegen: der Freiheit des Künstlers, der materiellen Notwendigkeit, dem jeweiligen künstlerischen Kanon, dessen Aufrechterhaltung und Veränderung, dem Verstehen und Nichtverstehen des Betrachters, der Wiederholbarkeit oder Einzigkeit des Werkes, der Analogie und Differenzen zwischen Produktion und Rezeption. Mithilfe des Formbegriffs – insbesondere in seiner Ausprägung als *formende Form* – glaubt Pareyson eine Antwort geben zu können, die er im Namen des »erfahrungsorientierten« Blickes rechtfertigt (Pareyson 1988 [1954]: 7-9). Der Begriff der formenden Form muss jedoch präzisiert werden, weil er keineswegs in einem existenzialistischen oder vitalistischen Sinn verstanden wird. Pareyson definiert die formende Form folgendermaßen: »kein im Sinne einer Vorschrift zu formulierendes Gesetz, sondern die innere Norm eines auf das Gelingen abzielenden Wirkens; kein einziges Gesetz für jede Hervorbringung, sondern die einem einzelnen Prozess innewohnende Regel« (Pareyson 1988 [1954]: 75). Die Form ist weder eine Gesamtheit von Techniken, die der Hervorbringung dienen, noch eine Idee,

die der Künstler der Materie eingeben will, und auch kein sinnlicher Aspekt des Werkes selbst. *Die formende Form ist der Prozess*, genauer gesagt *der Interpretationsprozess*, durch den der Künstler das Kunstwerk *geformt* hat; es ist der Weg, auf dem der Künstler eine *unförmige* Idee entstehen sieht, sie auftauchen lässt und so lange verfolgt, bis er ihr eine *Form* verleiht (Tomatis 2003: 47).

Auf diese Weise treffen also das ästhetische Problem und das hermeneutische Thema aufeinander. Der künstlerische Prozess ist auf beiden Seiten, der des Künstler und der des Betrachters, eine Frage der Interpretation. Doch ist die Interpretation seitens des Künstlers besonders zentral, weil sie verdeutlicht, auf welche Weise die Idee gefasst und darstellbar wird. Dadurch führt die Kunst vor, wie die Interpretation allgemein funktioniert.⁴ Die Beziehung zwischen Idee und künstlerischer Interpretation beruht nämlich auf einer Art Transzendenz, in dem Sinne, dass die eine nie in der anderen aufgeht. Ein und dieselbe Idee wird von verschiedenen Künstlern – sowie von demselben Künstler in verschiedenen Momenten – unterschiedlich interpretiert, doch damit ist nicht gesagt, dass jede Interpretation gültig ist. Mit anderen Worten: Es gibt eine Normativität – die der formenden Form –, welche die vielfältigen Darstellungen einer Idee beherrscht und gleichzeitig die Darstellungen dieser Idee von dem zu unterscheiden gestattet, was andere Ideen darstellt, sowie von dem, was nichts darstellt, weil es eine ›misslungene‹ Interpretation ist. Was verschiedene Interpretationen voneinander unterscheidet, ist also ihre *Wahrheit*. Eine Interpretation ist gelungen, wenn sie die Wahrheit des Dargestellten ausdrückt.

4 Vgl. Tomatis 2003: 47: »Das Verstehen des Kunstphänomens besteht nicht in einer fast panoramaartigen Betrachtung nach dem Abschluss des künstlerischen Prozesses, dem das Kunstwerk als geniales Ereignis, wer weiß wie, entsprang. [...] Künstlerischer Prozess, das ist der Interpretationsvorgang, durch den der Künstler das Kunstwerk geschaffen hat: jenes Verfolgen einer Idee, die zunächst keine Form besitzt und sie dann im Verlauf des künstlerischen Prozesses gewinnt«. Und zum exemplarischen Charakter der Kunst weiter: »da die Kunst im Unterschied zu anderen menschlichen Lebensbereichen etwas völlig Nutzloses ist – sie ist keine Ethik, ist nicht auf unterschiedliche Weise zu gebrauchen, die Kunst ist Kunst und sonst nichts [...]; genau wegen dieser Nutzlosigkeit der Kunst können wir in ihr insbesondere den hermeneutischen Charakter des Tuns erfassen«.

Diese ›Wahrheits‹-Merkmale der künstlerischen Interpretation füllen die Ästhetik mit einer tiefen Bedeutung. Die Beziehung zwischen Interpretation und Wahrheit hat auch außerhalb des Bereichs der künstlerischen Produktion dieselben Merkmale. Die Arbeit des Künstlers ist also für den hermeneutischen Zusammenhang insgesamt kennzeichnend, das heißt für die Beziehung – die ontologische Differenz – zwischen der Existenz der Person und dem Sein. Wie das Sein in der künstlerischen Produktion nicht als Gegenstand erfasst, sondern interpretierend bestimmt wird, so verhält es sich auch im Leben allgemein. Doch weder vervielfacht sich das Sein damit in seinen Interpretationen noch sind alle Interpretationen gleichwertig. Die ontologische Differenz garantiert sowohl die Einzigkeit der Wahrheit wie die Unmöglichkeit, jede Interpretation unterschiedslos auf dieselbe Ebene zu rücken. Die Interpretation *driickt* das Sein *aus*, aber das Sein ist in der Interpretation nicht vollständig gegeben, sodass eine Vielzahl von Interpretationen möglich ist. Umgekehrt kann nicht jede Interpretation einen Wahrheitsanspruch erheben, weil gerade die Transzendenz des Seins im Verhältnis zur Existenz als normatives Kriterium fungiert, um das Gelingen des Interpretationsaktes zu bewerten.

2. G. Vattimo: Die Rückkehr zu Hegel

Man kann also sagen, dass die Hermeneutik von Pareyson um zwei Prinzipien kreist und die Ästhetik als das Feld betrachtet, in dem dieses Nebeneinander beider Prinzipien am deutlichsten wird. Von der Idee – dem Wahren, dem Sein – gibt es nur eine *historisch bestimmte* Erfahrung, für die die formgebende Tätigkeit des Künstlers das Vorbild abgibt; doch die Idee zu historisieren – beispielsweise zu ›interpretieren‹, wie der Künstler es tut – bedeutet nicht, sie in eine Unzahl von Interpretationen ohne Bewertungskriterium zu zerstreuen. Schon vor *Verità e interpretazione* klärte *Esistenza e persona* was auf der allgemeinen philosophischen Ebene auf dem Spiel steht: »Bedroht die Anerkennung der Vielzahl der Philosophien die Einzigkeit der Wahrheit? Ist eine pluralistische, aber nicht relativistische Wahrheitsauffassung möglich? Welchen Standpunkt nimmt eine perspektivistische Position ein, welche die Einzigkeit der Wahrheit mit der Vielzahl ihrer

Formulierungen verknüpft?» (Pareyson 2002 [1950]: 10) Auf eine knappe Formel gebracht könnte man fragen: Ist ein historisch geprägter Wahrheitsbegriff der Interpretation möglich, der sich gleichwohl nicht in der Geschichte erschöpft? Wie gesagt, ist diese Beziehung zwischen Geschichte und Wahrheit das Ergebnis einer theoretischen Option, die dem Hegelianismus die Auflösung der Geschichtlichkeit in ihre Konkretheit und dem Antihegelianismus des 19. Jahrhunderts dessen Verdrehung zur Last legt. Doch genau die Beziehung zwischen Pluralismus und Relativismus der Interpretationen bildet den Wendepunkt, der die philosophische Hermeneutik in Italien zu einer erneuten Auseinandersetzung mit Hegel führt.

In dieser Hinsicht spielte Gadamer eine wesentliche Rolle: nicht nur aufgrund des ausdrücklichen Programms von *Wahrheit und Methode* und der weitreichenden Neuinterpretation der Frage des objektiven Geistes, sondern allgemeiner aufgrund einer Reihe von – zufälligen, aber ergiebigen – Verknüpfungen, die in der italienischen Rezeption zu einer neuen Verbindung der Hermeneutik mit anderen philosophischen Richtungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts führten. Ein hoher Stellenwert ist dabei der Reflexion von Gianni Vattimo zuzumessen. Das »schwache Denken«, die Etikette, unter der Vattimo einen bedeutenden Teil seines philosophischen Programms zusammenfasste, steht für die Suche nach einer anderen Antwort auf das Problem der Geschichtlichkeit der Wahrheit, als Pareyson sie gegeben hat.

Obwohl Vattimo mehrfach die Abstammung des »schwachen Denkens« von der Hermeneutik Pareysons betont, wurde der Abstand nach und nach immer größer.

Es war ein fortschreitender, unmissverständlicher Weg. Besonders gut erkennbar wird dies an einem Text wie *Poesia e ontologia* (1967), der als jugendliches Werk bezeichnet werden könnte und in dem die anti-crocianische Stoßrichtung der Ästhetik Pareysons und die Aufgeschlossenheit gegenüber Gadamer Hand in Hand miteinander gehen. Vattimo entfaltet darin eine enge Auseinandersetzung mit der hegelschen Tradition, bei der Pareyson sich »nicht aufhalten« wollte (Pareyson 1988 [1954]: 7). Er bezieht sich auf eine »wesentlich hegelsche Mentalität« (Vattimo 2008: 30), die in den Ästhetiken des frühen 20. Jahrhunderts »vorherrschend« war (Vattimo 2008: 31). »Aus dieser Sicht«, schreibt

Vattimo, »stellt sich die Ästhetik immer, in größerem oder geringerem Maße, als eine ›Dialektisierung‹ der Kunst dar, das heißt, sie versucht sie durch Inbezugsetzung zur allgemeinen Struktur des Geistes, der Geschichte, der Gesellschaft, der Entwicklung von Stilen und Sprachen usw. zu verstehen und zu erklären« (Vattimo 2008: 31). Die grundlegende Frage in all ihrer Einfachheit lautet also: Sind die von Hegel hergeleiteten Ästhetiken imstande, auf die zeitgenössischen Entwicklungen der künstlerischen Erfahrung Antworten zu geben? Die Antwort fällt entschieden negativ aus und erstreckt sich – ein nicht zweitrangiges Detail – auch auf die Kunstphilosophien, die sich als Alternative zu jener Linie präsentieren, beispielsweise die neukantianischen und phänomenologischen. Sowohl die einen wie die anderen wiederholen die Fehler des Hegelismus, da sie nicht von dem Vorhaben absehen, die Kunst philosophisch zu begründen.⁵

Nach Vattimo kann diesen Schwierigkeiten durch eine neue Ästhetik ontologischer Art abgeholfen werden. Daher der Titel seines Buches: *Poesia e ontologia*. Die hegelianischen, neukantianischen und phänomenologischen Ansätze versuchen die künstlerische Erfahrung auf eine Form von grundlegenderem Wissen zu gründen: das absolute Wissen im ersten Fall, das unterschiedlich ausgelegte transzendente im zweiten. Eine ontologische Ästhetik hingegen nimmt sich vor, das Problem der Kunst anhand einer ontologischen Grundauffassung zu interpretieren, die sich im Fall Vattimos aus der heideggerschen Ontologie der Differenz zwischen Sein und Seiendem herleitet. So knüpfen die Prämissen von *Poesia e ontologia* ausdrücklich an die Themen an, die Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36) erörtert: insbesondere das Begriffspaar Erde und Welt und das Kunstwerk nicht als ein substanzieller Begriff, sondern als Seinsgeschehen.

Die Alternative ist laut Vattimo entscheidend. Man kann die künstlerische Erfahrung in ihrer Besonderheit als einen Fall auffassen, den die Ästhetik und die Kunstphilosophie aufzuheben trachten; oder man kann sie, auf Pareysons Spuren, als Beispiel

5 Vgl. Vattimo 2008: 33: »Unter dem Gesichtspunkt, der uns hier interessiert, sind das Ergebnis des Neukantianismus und das der hegelschen Mentalität gleich: Die Philosophie ist das Wissen davon, wie der Geist funktioniert, und somit letztlich Selbstbewusstsein ohne die geringste Öffnung für die Begegnung mit etwas anderem als dem Geist selbst«.

einer anderen allgemeinen Philosophieverständnis, als Symptom von etwas, was in den traditionellen Ontologien nicht funktioniert, ansehen. Die hegelsche Tradition ist »der größte Versuch, die Kunstgeschichte in die Ästhetik (so wie im Übrigen die Philosophiegeschichte in die Philosophie) zu integrieren, jedoch stets vom Standpunkt einer Dialektik, die das erlangte Bewusstsein der Totalität, den Standpunkt des Absoluten, implizierte« (Vattimo 2008: 42). Blickt man dagegen in eine andere Richtung, namentlich auf Heidegger, kann man feststellen:

[D]ie Kunst bietet, sei es, dass sie in ihren »transzendentalen« Strukturen untersucht wird, sei es auf der Ebene der Poetiken, Programme und kritischen Methoden oder auf der Ebene der Inhalte, Bedeutungen und Ergebnisse der Werke ein sehr weites Feld, das vielleicht mehr als andere Aspekte der menschlichen Erfahrung eine ontologische Interpretation, die entgegen der Illusion, die Kunst in einem System einsperren zu können, ihre Öffnung für Weiteres hervorhebt, nicht nur gestattet, sondern ausdrücklich nach einer solchen Interpretation verlangt. (Vattimo 2008: 45)

Bis hierhin gleicht Vattimos Perspektive derjenigen Pareysons. Wenngleich er von anderen Voraussetzungen ausgeht – der personalistische Existenzialismus auf der einen Seite, Heidegger auf der anderen – vertieft er lediglich den von Pareyson vollzogenen Bruch, indem er die Arbeit der Auseinandersetzung mit der dialektischen Tradition leistet, die in *Estetica. Teoria della formatività* ausdrücklich ausgeschlossen wurde. In Wirklichkeit ist *Poesia e ontologia* von einer Art Doppelstrategie getragen, in deren Mittelpunkt der Begriff der Geschichte (bzw., besser gesagt, der Begriff der Geschichtlichkeit) der Kunst steht. Die Kritik des Hegelianismus gestattet Vattimo nämlich – im Unterschied zu Pareyson – eine komplexere Gliederung des Problems. Die hegelsche Einbindung der Kunstgeschichte in die Ästhetik, das heißt die Dialektisierung, verhindert ein wahres Verständnis ihrer Geschichtlichkeit, denn sie opfert diese dem System. Doch bestimmte Züge der hegelschen Ästhetik behindern dieses Verständnis nicht, sondern fördern es, und diese Züge treten nur durch die direkte Auseinandersetzung hervor, die *Poesia e ontologia* leistet.⁶

6 Die Auseinandersetzung mit Hegel, die im Vergleich zu Pareyson die eigentliche Neuheit von Vattimos Ansatz darstellt, beschränkt sich nicht

Der Wendepunkt besteht im Thema ›Ende der Kunst‹, genauer gesagt: in der Verschränkung zwischen diesem und der historischen Avantgarde. Vattimos Hypothese lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: 1. Die Avantgarden und ihr Erbe machen aus dem 20. Jahrhundert das »Jahrhundert der Poetiken«, das heißt ein komplexes, anhaltendes Phänomen, in dem die künstlerische Arbeit den Übungen des Selbstverstehens und der Selbstdarstellung der Künstler immer mehr Raum lässt; 2. die Heranziehung hegelscher Thesen wie der vom Vergangenheitscharakter der Kunst ist nicht unangemessen, weil sie ein vieldeutiges Kapitel der Kunstgeschichte auf originelle Weise erhellt. Der zweite Punkt verdient besondere Aufmerksamkeit, denn das Schwanken in Bezug auf Hegel betrifft genau diesen Punkt. Sicher geht es Vattimo nicht darum zu behaupten, dass die Avantgarden die Vorstellung, die Kunst sei »nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes« bestätigen oder widerlegen würden oder (auf der Ebene der Kunstgeschichte) aus ihr folgten. Vielmehr beschränkt sich Vattimo allgemeiner – und überzeugender – darauf festzustellen, dass beide Phänomene, das von Hegel mit dem Begriff ›Ende der Kunst‹ beschriebene und das von den Avantgarden repräsentierte, vergleichbaren historischen Bedingungen entsprechen.

Mit anderen Worten ist die hegelianische Ästhetik, namentlich die italienische, unbrauchbar, sofern sie jene Vorstellung als eine Prophetie betrachtet, die verwirklicht (oder widerlegt) worden ist. Dagegen kann und muss an ihr als Symptom einer gleichen historischen Entwicklung, die in die Avantgarden gemündet ist, festgehalten werden. *Poesia e ontologia* ist diesbezüglich sehr klar: Es handelt sich um eine Analyse, die »nicht überprüft wird, um als endgültig wahr oder falsch erwiesen zu werden, sondern die vielmehr ein mögliches Werkzeug zum Verständnis [...] der Situation« der Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts darstellt (Vattimo 2008: 49). Vor diesem Hintergrund schlägt Vattimo einen komplexen, vielschichtigen Weg ein, der unter anderem die Analogien zwischen den Avantgarden und den romantischen Poetiken

auf *Poesia e ontologia*, sondern durchzieht verschiedene Studien, die zwischen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre erschienen. Insbesondere ist auf die *Introduzione all'estetica di Hegel* (die 1970 veröffentlichte Ästhetikvorlesung von 1969/70) hinzuweisen. Vgl. dazu Martinengo 2015.

erforscht. Diese Analogien betreffen die Verbreitung von Manifesten, die Frage der Künstler nach ihrer Rolle in der Gesellschaft, ihre philosophischen ›Ansprüche‹ und deren Rezeptionsformen. Das Ergebnis dieser Untersuchungen, die sich im ganzen ersten Teil des Werkes finden, ist eine Konstellation gegenseitiger Bezüge zwischen der Romantik, Hegel und den Avantgarden, deren Schlüssel im Thema der Reflexion und Selbstreflexion der Kunst über sich selbst zu suchen ist. Übereinstimmend, wenngleich in je spezifischen Formen entsprechen die romantischen Poetiken, die hegelsche Ästhetik und die Erfahrung der Avantgarden diesem Thema.

Der eigentliche Wendepunkt vollzieht sich jedoch im zweiten Teil von *Poesia e ontologia*. Hier wird die Bezugnahme auf Gadamer strategisch. In Vattimos Sicht verdanken wir *Wahrheit und Methode* vor allem die Überwindung des Begriffes ›ästhetisches Bewusstsein‹ und damit aller Ästhetiken, die explizit oder implizit dem Kantianismus verpflichtet sind (Vattimo 2008: 167-169). Anders gesagt ist die Ontologie der Kunst, der sich die hermeneutische Ästhetik widmen will, nicht nur eine Erweiterung der Intuitionen Heideggers, sondern stellt implizit eine Neuanknüpfung an das durch das ästhetische Bewusstsein Unterbrochene dar: in erster Linie an die Verbindung zwischen der Kunst und ihrer Welt und in zweiter Linie an den *Erkenntniswert* der künstlerischen Erfahrung.

Kunst, Welt und Erkenntnis bilden also die drei Pole von Vattimos Überlegungen. Wenn die Kunst einen Wahrheitsanspruch erheben kann, so verdankt sich dies der Tatsache, dass die künstlerische Erfahrung nicht den kategorialen Fesseln der *Kritik der Urteilskraft* (vor allem der Interessensfreiheit) unterliegt, sondern eine ›wahre Erfahrung‹ ist, also ein Ort, an dem der Künstler und der Betrachter sich selbst wiederfinden. Ferner kann dank der Zurrückgewinnung des autonomen Werts der Ästhetik im Spektrum der menschlichen Vermögen – gegen Kant – dieses ›Sich-Wiederfinden‹ als eine Form von ›Wiedererkennen‹ und somit von ›Erkenntnis‹ interpretiert werden. Durch die Kritik des ästhetischen Bewusstseins wird so auch die Auseinandersetzung mit Hegel neu eröffnet. Will man das von J. Habermas geprägte Bild heranziehen, könnte man sagen, dass es sich bei dem, was Gadamer *urbanisierte*, in Vattimos Augen eher um die hegelsche als um die heideggersche

Provinz handelte. Denn der hermeneutische Ansatz in der ästhetischen Frage wird in Vattimos Untersuchung das Werkzeug, das es gestattet, erneut von den Aporien der hegelschen Ästhetik auszugehen, die im ersten Teil von *Poesia e ontologia* herausgestellt wurden. Der problematischste Punkt dieser Rückkehr zu Hegel besteht in der korrekten Interpretation seiner Dialektik.

Vattimo rekonstruiert den Sinn von Gadammers ontologischem Ansatz wie folgt: Die ästhetische Erfahrung ist von ontologischer Bedeutung, weil sie einen Zuwachs an Sein erzeugt, der aus dem Dialog zwischen dem Werk und den Beteiligten (Künstler und Betrachter) entspringt. »Dass in der Kunst eine Wahrheitserfahrung gegeben ist, bedeutet [...] vor allem, dass die Begegnung mit dem Werk sowie zuvor seine Erschaffung Ereignisse sind, die die daran Beteiligten tatsächlich verändern. So ist die Kunst Wahrheitserfahrung, weil sie wahre Erfahrung ist, also ein Geschehen, in dem tatsächlich etwas geschieht« (Vattimo 2008: 190).

Wie im Spielbegriff, so gibt es auch in der Beziehung zum Kunstwerk etwas, was die Produktion und Rezeption übersteigt und mit den Worten Heideggers und Gadammers der »Stiftung einer Welt« entspricht. Dabei kommt es darauf an zu bestimmen, wie dieses Neuerzeugte, das heißt dieser Zuwachs an Sein, sich mit der Idee, dass der Künstler und der Betrachter sich im Dialog mit dem Werk wiederfinden, das heißt mit einer wesentlich »bewahrenden« bzw. »bestätigenden« Idee der Erfahrung, verbindet. Denn zum einen ist »das Novum, das im Dialog entsteht, auch Entwicklung, Bestätigung und Rückkehr dessen, was bereits war, zu sich selbst« und die ästhetische Erfahrung steht dergestalt im Zeichen der Dialektik. Zum anderen beschränkt sich diese Art von Erfahrung jedoch nicht auf eine Bestätigung des Selbstverstehens, das den Künstler und den Betrachter kennzeichnet. Der Reichtum und die Erstrebbarkeit der ästhetischen Erfahrung hängen vielmehr von einer Spannung ab, welche die Kontinuität des Wiedererkennens mit der Diskontinuität, die dem Betrachter durch eine wirklich originelle Kunst geboten wird, verknüpft – beispielsweise mit jenem Bruch, den Heidegger unter dem Begriff *Stoß*⁷ fasst und der sich Vattimo zufolge gut auf die Avantgarden anwenden lässt.

7 Zum *Stoß*, von dem Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* spricht, vgl. Vattimo 2008: 157-161.

So kann *Poesia e ontologia* mit heideggerschen Begriffen schließen, dass die Kunst »sich heute als privilegierter Ort der Negation der Identität und folglich des Seinsgeschehens darstellt« (Vattimo 2008: 195). Genau betrachtet steht bei diesem ausdrücklichen Schwanken zwischen der Dialektik und der Innovation jedoch in Wahrheit die hegelsche Ästhetik auf dem Spiel. Dank der Konkretheit des versuchenden Tuns des Künstlers, das Vattimo von Pareyson übernimmt, aber auch bei Heidegger und Gadamer wiederzufinden glaubt, ist diese Ästhetik weniger »vollendet« in ihrer Systematik. In der unentscheidbaren Spannung zwischen der Rückkehr zu sich selbst und der Erschütterung der Erwartungen der Beteiligten ist die Kunst ein Vektor der Neuheit. Sie ist eine Verdrehung der Tradition, deren ästhetischer Wert umso größer ist, je mehr ihr die schmale Gratwanderung zwischen der dialektischen Vollendung und ihrer Aufschiebung gelingt.

Aus dem Italienischen von Leonie Schröder.

Literaturverzeichnis:

- Bozzetti, Mauro 2010: »Pareyson e Hegel«. In: Riconda, Giuseppe / Gamba, Ezio (Hg.): *Luigi Pareyson tra ermeneutica e ontologia della libertà*, Torino: Trauben, 117-123.
- Chiurazzi, Gaetano 2014: »Pareyson and Vattimo: From Truth to Nihilism«. In: Malpas, Jeff / Gander, Hans-Helmuth (Hg.): *The Routledge Companion to Hermeneutics*, London: Routledge, 179-190.
- Martinengo, Alberto 2015: »Ende der Kunst, Ende der Moderne? Hegel, Vattimo und die posthermeneutische Debatte«. In: Iannelli, Francesca et al. (Hg.): *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Paderborn: Wilhelm Fink, 339-354.
- Pareyson, Luigi 1971: *Verità e interpretazione*, Milano: Mursia.
- Pareyson, Luigi 1988 (1954): *Estetica. Teoria della formatività*, Milano: Bompiani.
- Pareyson, Luigi 2002 (1950): *Esistenza e persona*, Genova: il Melangolo.
- Tomatis, Francesco 2003: *Pareyson. Vita, filosofia, bibliografia*, Brescia: Morcelliana.
- Vattimo, Gianni 2008: *Opere complete*, vol. I, t. 2, *Poesia e ontologia*, Roma: Meltemi.