**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1990)

**Heft:** 23: Collaboration Richard Artschwager

**Artikel:** Richard Artschwager : Vernunft, Kunst, Geschichte = reason, art, history

**Autor:** Soutif, Daniel / Müller, Mariette / Penwarden, Charles

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-680213

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 12.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

DANIEL SOUTIF

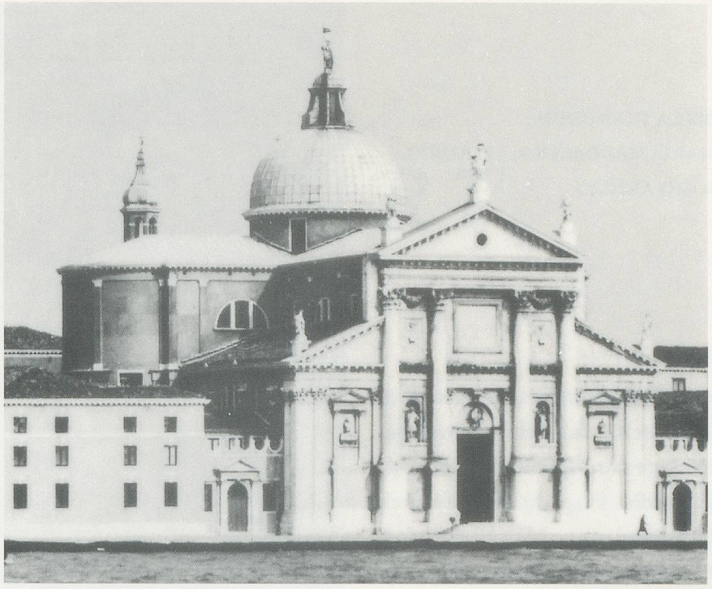
# VERNUNFT, KUNST, GESCHICHTE

Von dem Begriff «Vernunft» (ratio Berechnung, Beweisführung) [1] erwartet man die Gesetzmässigkeit einer erkenntnistheoretischen Tätigkeit (Erarbeitung, Gebrauch, Verkettung, Bewährung, Veränderung). Die Logik wäre die reine Form dieser Gesetzmässigkeit. Dieser reinen Leere, dieser symbolischen, kristallklaren Grenze entspräche die relative Dichte und Opazität des Empirismus und der Bedeutung. Der Begriff «Kunst» – als eine Erkenntnis der Vernunft, oder zumindest des Verstandes, insofern dieser die Kantsche Formulierung der «Spontaneität der Erkenntnis» verdient – bezeichnet im engen Sinn eine andere, praktische Tätigkeit, von der man weiss, dass sie Gegenstände erzeugt, die einer bestimmten Gattung angehören, nämlich jener der Kunstwerke (deren spezifische Bestimmungskriterien indessen höchst problematisch bleiben). Im weiteren Sinn bezeichnet aber der Begriff Kunst nicht nur diese praktische Tätigkeit, sondern auch die Gattung der daraus resultierenden Gegenstände. In diesem Fall wird Kunst zum Appellativum einer bestimmten Gattung von Gegenständen, die, mindestens in einer Beziehung, dem engeren oder weiteren Sinn von «Kunst» entsprechen müssen. Nichts dergleichen erlebt der Begriff der Vernunft. Höchstens benützt man das Adjektiv «rational» – wobei man seine gewissen Übereinstimmungen mit der Gesetzmässigkeit der Vernunft hervorhebt –, um diese oder jene Erkenntnis- (theorie), diese oder jene Tätigkeit, z.B. eine technische, zu qualifizieren. Vom Standpunkt der logischen Hierarchie aus befinden sich also Vernunft und Kunst nicht auf gleicher Ebene: Kunst bezeichnet eine gewisse Wirklichkeit, die von der Erfahrung (Empirismus) nicht völlig getrennt werden kann. Vernunft bezeichnet eine gesetzmässige Ganzheit – Vermögen? Idealität? Göttlichkeit? –, die niemand je beobachten konnte und deren Richtigkeit nur mittels dem Übereinstimmen ihrer Auswirkungen geprüft werden kann. Die Begriffe Vernunft und Kunst sind also beide hypothetisch, aber nicht im gleichen Sinn. Denn: gesetzt Vernunft sei, so kann sie nur dem Transzendentalen angehören. Gesetzt Kunst sei, so kann sie ihre Gültigkeit oder ihre Objektivität nur dann beweisen, wenn sie einen gewissen empirischen Bereich zulässt.

Dieser zwar wesentliche Unterschied zwischen den beiden hypothetischen Begriffen soll aber nicht verhindern, dass zwischen ihnen auch gewisse Analogien bestehen. Diese lassen sich nachweisen, sobald man Vernunft und Kunst in das beiden gemeinsame Feld einträgt, in dem sie eine gegenseitige Bewährungsprobe bestehen müssen. Dieses Feld ist die Geschichte.

Hier muss nun eingeräumt werden, dass «Geschichte» an sich nur insofern denkbar ist, wenn Begriffe wie Vernunft und Kunst (und andere mehr: Wissenschaft, Sittlichkeit, Wahrheit

*DANIEL SOUTIF* ist Kunstkritiker bei der Zeitung «Libération» in Paris und Philosophieprofessor.



ANDREA PALLADIO,
SAN GIORGIO MAGGIORE, 1565, VENEZIA.

stellen ähnliche Probleme) ihre Richtigkeit tatsächlich beweisen. Lehren, die deren Richtigkeit bestreiten, fallen unter den Begriff «Relativismus». Eine bemerkenswerte Abart des Relativismus ist der historistische Relativismus. Eine andere, heute verbreitete Variante ist der kulturelle Relativismus. Andere Varianten sind ebenfalls begrifflich erfassbar und tatsächlich zu Begriffen geworden. Die extremste Form des Relativismus ist der Subjektivismus, dessen erster Vertreter Protagoras war. Relativismus bedeutet aber soviel wie Skeptizismus, der ja in allen seinen Erscheinungsformen, dank der untereinander messbaren Wirklichkeiten, jeglichen Begriffen, Theorien, Tätigkeiten, Praktiken, Gegenständen ..., aus denen die geschichtlichen wie auch die kulturellen Verschiedenheiten entstehen, die Möglichkeit einer Objektivität überhaupt abstreitet. Das Paradoxale des Relativismus ist, nebenbei bemerkt, dass er sich selbst in eine Unfähigkeit versetzt, Kategorien zu erkennen – Geschichte oder Kultur zum Beispiel –, welche ja die Kritik, die er zu errichten behauptet, begründen.

Nehmen wir zum Beispiel eine der bekanntesten zeitgenössischen Ausdrucksformen des Relativismus, nämlich der – im gegebenen Fall historistische – Relativismus, den Thomas S. Kuhns Werk «The Structure of Scientific Revolutions» [2] auf dem Gebiet der Erkenntnislehre vertritt. Kuhn stellt darin die inzwischen berühmt gewordene These auf, dass einerseits die wissenschaftlichen Revolutionen durch das Austauschen eines theoretischen Paradigmas durch ein anderes bestimmt werden, und dass andererseits diese Paradigmen untereinander nicht messbar sind. Sollte nun Kuhn zufällig recht haben – ja, wer die Vernunft zum Sündenbock macht, der setzt nämlich voraus, vernunftmässig recht zu haben –, so müsste man zum Beispiel aus seiner Darstellung schliessen, dass die Einsteinsche Physik im Verhältnis zur Newtonschen Mechanik ebensowenig messbar ist wie letztere im Verhältnis zu Ptolemäus' astronomischem Modell. Denn jede dieser wissenschaftlichen Theorien wäre der Ausdruck eines Paradigmas, das sich in die Sprache der beiden anderen nicht übersetzen lässt. Da nun alle diese Theorien allgemein als rational angesehen werden, ergibt sich die Schlussfolgerung von selbst: Die Vernunft, oder zumindest der Anspruch auf Vernunft, ist hier illusorisch. In anderen Worten wäre der gesamte transzendentale Bereich somit aufgehoben.

Es ist unnötig, diese These hier weiter auszuführen. [3] Statt dessen soll nun ihr zentrales Konzept – die Messbarkeit – in das Gebiet der Kunst versetzt werden. Erweist sich diese Umstellung als gerechtfertigt, so ist damit eine Strukturanalogie zwischen den hypothetischen Begriffen Vernunft und Kunst bewiesen. Nun gilt es aber, folgende Tatsache zu berücksichtigen: der heutige Gebrauch des Begriffs Kunst setzt voraus, dass dessen Anwendungsbereiche und Bestimmungen von Dingen (die Werke) unendlich messbar sind. Dass die Bezeichnung «Kunstwerk» auf derart verschiedene Objekte wie den Sieg von Samothrake, die Fresken in Arezzo, die Steinskulpturen der Osterinsel, San Giorgio Maggiore, eine afrikanische Maske oder eine Kühltruhe auf einem Panzerschrank angewendet wird, zeigt freilich die Fragwürdigkeit dieser Voraussetzung. Diese Frage hat nicht nur zeitliche, sondern ebensosehr geschichtliche, geographische und kulturelle Dimensionen. Eine Lösung dazu bietet manchmal Wittgensteins Hypothese – nämlich, dass gewisse Begriffe nicht von den Eigenschaften, die alle unter diesen Begriff fallenden Objekte besitzen, bestimmt werden, sondern durch

PIERO DELLA FRANCESCA,
SANTA MARIA MADDALENA, AFFRESCO,
1460, DUOMO AREZZO.

einfache «Familienähnlichkeits»-Prädikate, die keinesfalls den betreffenden Korpus gesamthaft abdecken müssen. Die gleiche Frage kann aber auch im Verhältnis zu einer Messbarkeit formuliert werden und trifft dann mit Kuhns Kritik über die Gültigkeit der Vernunft zusammen. [4]

Tatsächlich gibt es nur diese zwei Hypothesen: entweder ist ein Messbarkeits-Verhältnis zwischen zwei noch so verschiedenen Kunstwerken immer möglich. In diesem Fall ist der Gebrauch des Begriffs «Kunst» legitim. Oder dann gibt es mindestens zwei Werke, bzw. Werkgruppen, die grundsätzlich keinen gemeinsamen Massstab haben, wodurch der Begriff Kunst entweder jegliche Form von objektiver Gültigkeit verliert, oder seine Gültigkeit auf den engen Bereich der geschichtlichen und kulturellen Tradition, die ihn erzeugte, beschränken muss. Diese zweite Alternative ist vermutlich zur Triebkraft der modernen Kunst geworden, insofern als ihr Tätigkeitsbereich genau an der Grenze einer von der italienischen Renaissance festgelegten Tradition, welche die allererste historische Definition des Begriffs «Kunst» erbrachte, steht. Moderne Ausdrucksformen können somit als Versuch aufgefasst werden, praktisch zu demonstrieren, dass der Begriff «Kunst» eine neue Ausdehnung erhalten kann, ohne deswegen zu einem neuen, im Verhältnis zum Vorangehenden völlig unmessbaren Paradigma zu werden. Obwohl es da um Geschichte geht, sollte nebenbei bemerkt werden: ist man nun berechtigt, von moderner Kunst zu sprechen, so sollte man auch – unter gewissen Bedingungen – von afrikanischer, ozeanischer, präkolumbischer Kunst sprechen dürfen...

So teilen sich Vernunft und Kunst – auf verschiedenen Wegen, da erstere transzendental und letztere empirisch ist – die Funktion, bestimmende Horizonte für die Bereiche des Messbaren zu sein. Anerkennt man, dass diese Horizonte unbeständig sind, so definiert man damit Kunst- und Geistesgeschichte. Bestreitet man die Richtigkeit dieser – rationalen, und dennoch unbeweisbaren – Hypothese, so verweigert man beiden (Kunst- und Geistesgeschichte) jede Form von Bedeutung.

*(Übersetzung aus dem Französischen: Mariette Müller)*

1) Lateinisch RATIO, seit Cicero und Lukrez mit dem griechischen LOGOS gleichzusetzen, stammt vermutlich von RATUS, ein Partizip von REOR (denken, glauben), das ursprünglich «Rechnung», «Zählung» bedeutete. In A. Lalandes vocabulaire philosophique vermerkt indessen Jules Lachelier als mögliche Wurzel rat, das vielleicht mit der Wurzel art identisch sein könnte, aus der ars, artus... abgeleitet wurden.

2) Thomas S. Kuhn, THE STRUCTURE OF SCIENTIFIC REVOLUTIONS, University of Chicago Press, 1962; second edition, enlarged 1970.

3) Eine hervorragende Abhandlung von Kuhns Relativismus findet man bei Hilary Putnam, REASON, TRUTH AND HISTORY, Cambridge University Press, 1981. Putnam aktualisiert die klassischen Argumente gegen den Skeptizismus und zeigt dabei, dass der Relativismus Kuhns wie auch der noch radikalere Paul Feyerabends sich selbst widerlegen: wenn wissenschaftliche, auf verschiedene Paradigmen zurückführbare Theorien tatsächlich untereinander nicht messbar sind, so heisst das, dass der Beweis ihrer Unmessbarkeit unmöglich ist.

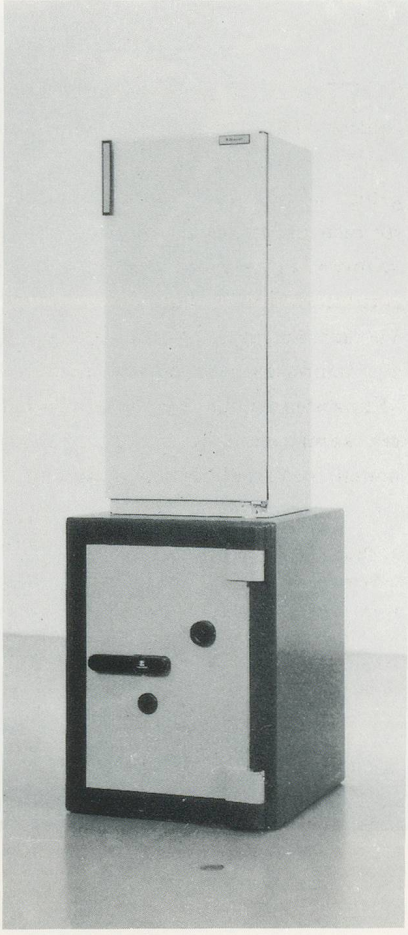
4) Im Nachwort (1969) zur zweiten Ausgabe seines Werks bestätigt Kuhn, dass er von Arbeiten über Literatur-, Musik- und Kunstgeschichte wie auch über politische Entwicklungsgeschichte beeinflusst wurde, deren Autoren «seit langem ihr Forschungsgebiet auf ähnliche Art beschrieben haben», und dass die Originalität seiner These vor allem durch ihre Anwendung auf die Wissenschaften zu erklären sei.

DANIEL SOUTIF

BERTRAND LAVIER,
BRAND
FICHET-BAUCHE, 1985.

# REASON, ART, HISTORY

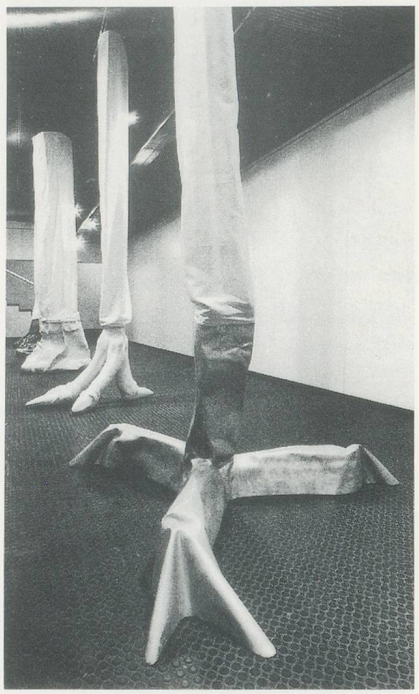
*What we expect from reason – ratio, the art of calculation and counting[1] – is that it should legislate the singular range of activities – development, usage, concatenation, verification, transformation – that we classify as conceptual. Logic appears as the pure form of this legislation. The complement of this empty purity, this symbolic limit which is more translucid than a crystal, is the relative thickness and opacity of the empirical, of signification. The concept "art" is a product of reason or, at least, of understanding, if indeed the latter can be said to deserve the Kantian appellation of "spontaneity of concepts," and as such, it designates another type of activity, which is practical, and which, we know, engenders objects belonging to a certain class, the class of "works of art," whose characteristics remain, however, highly problematical. By extension, art comes to designate not only the practice but also the objects which result from it. Art then becomes the common name for a certain set of objects, at least one aspect of which must appeal to one or other of the five senses. Nothing of the sort ever happened with the word "reason." At the very most, the adjective "rational" is used as a qualifier, to indicate a certain conformity with the legislation of reason as this applies to a concept, a structure of concepts (theory) or, again, certain kinds of activity, technical or otherwise. As regards the hierarchy of logic, then, reason and art designate two concepts which operate on different levels. Art denotes a certain reality which cannot be radically separated from the empirical. Reason designates a legislative entity – a faculty, an ideality, a divinity? – which nobody has ever been able to observe and which can only be known through the conformity of its effects; these are admissible as such only insofar as they can stand in relation to the prescriptions of this supposed entity. Reason and art therefore designate hypothetical concepts but in two very different senses. If reason exists, it can only belong to the sphere of the transcendental. If art exists, it can only prove its validity or its objectivity insofar as it makes a given empirical field amenable to thought. Although this difference is essential, it does not prevent us from finding an analogy between the two conceptual hypotheses. This analogy becomes evident when the concepts art and reason are set in the field where they are both put to the test. This field is history. Having said which, it must be added that history itself is only thinkable if concepts such as reason and art (but also science, morality, or others, which are transversal, such as truth, for they raise the same kind of problems) prove their pertinence within it. One of the doctrines that contests this pertinence is relativism, notably historical relativism (historicism). Another variety, which is common nowadays, is cultural relativism, but we can easily conceive of other varieties – and indeed these have already been conceived of. The extreme form of relativism is subjectivism, of which Protagoras may well have been the first proponent. Relativism is equivalent to scepticism since, in any of its versions, it amounts to denying the commensurability of realities – concepts, theories, activities, practices, objects –*



*from which both historical and cultural diversity is constructed, and therefore also the possibility of formulating any kind of objective judgement about them. In passing, one will note that relativism paradoxically renders itself incapable of formulating the very categories – notably history and culture – that found the critique it claims to establish.*

*Let us consider, for example, one of the best known contemporary expressions of relativism, the epistemological argument presented by Thomas S. Kuhn in his celebrated work, THE STRUCTURE OF SCIENTIFIC REVOLUTIONS (University of Chicago Press, 1962. Second Edition, enlarged 1970). Kuhn's now famous thesis comprises two assertions: that scientific revolutions consist of substituting one theoretical paradigm for another and that, furthermore, these paradigms are incommensurable. If, perchance, Kuhn were right – since to attack reason is inevitably to imply that you are more reasonable – we would have to conclude, for example, that Einstein's physics can no more be compared to Newtonian mechanics than can the latter to Ptolemaic astronomy. Each of these scientific theories would constitute a paradigm that would be untranslatable into the language of the other two. Since each of them is usually considered rational, the conclusion is obvious: reason itself, or at least the claim to rationality, would be revealed as illusory. In other words, we would have to abolish the whole transcendental sphere.*

*LUCIANO FABRO, PIEDI* (FÜSSE / *FEET), 1971, INSTALLATION MILANO.*

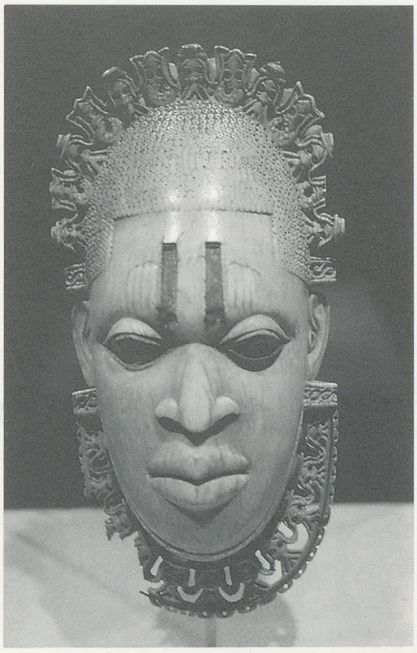


*Rather than go into this thesis here,*[2] *I would like to apply its central concept, commensurability, to the sphere of art. If this displacement proves legitimate, it will be possible to establish an analogy between the structures of the two hypotheses implied by the use of the concepts of reason and art. It is clear that the current use of the concept of art implies that its practices and objects (works) are of unlimited commensurability. Likewise, the fact that we use the term "work of art" to designate objects as diverse as THE WINGED VICTORY OF SAMOTHRACE, the frescoes of San Francesco in Arezzo, the statues of Easter Island, San Giorgio Maggiore, an African mask or a refrigerator set on top of a safe, obviously raises the question of the nature of the concept art. We note that this question has a geographical and cultural dimension as well as a temporal and historical one. It is sometimes answered using the Wittgensteinian hypothesis whereby certain concepts are defined not by the characteristics corresponding to the properties possessed by all the objects subsumed in the concept, but by simple predicates of family resemblance, none of which are fully coextensive with the corpus under consideration. However, the difficulty can also be formulated in terms of commensurability and thus related to Kuhn's thesis and its objection to the validity of the concept of reason.*[3] *Only two hypotheses are conceivable here. Either it is always possible to determine a relationship of commensurability between two works of art, whatever their nature and the degree of disjunction between them, in which case it would be legitimate to speak of them both in terms of art; or indeed there are at least two works, or two groups of works that are radically incommensurable, in which case the concept of art must be considered as devoid of objective validity, or applicable only to the limited domain of the historical and cultural tradition that developed it. This alternative probably*

---

*DANIEL SOUTIF is an art critic for the newspaper "Libération" in Paris and a professor of philosophy.*

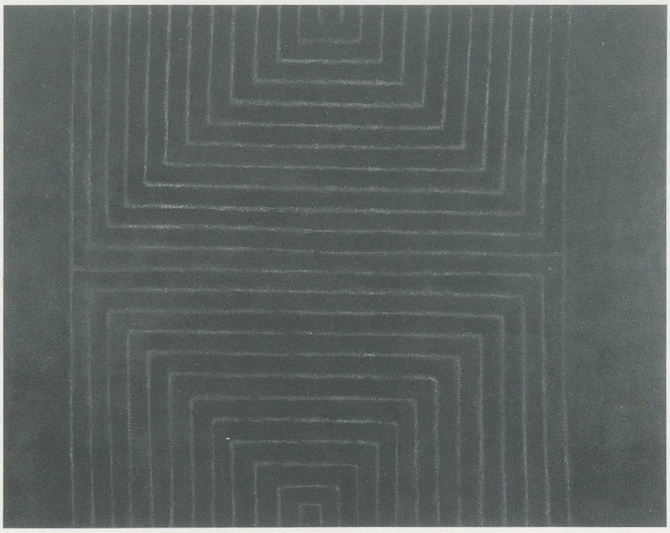
*BELT MASK* / GÜRTELMASKE, NIGERIA, *COURT OF BENIN, IVORY* / ELFENBEIN, H. 9½" / 23,8 cm.
*(METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK)*



*FRANK STELLA, MORRO CASTLE, 1958,* EMAILFARBE AUF LEINWAND / *ENAMEL ON CANVAS,* 215 x 274 cm / 84⅝ x 107⅞".
*(MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST BASEL, PHOTO: COLORPHOTO HANS HINZ)*

*constitutes the mainspring of modern artistic practice insofar as its sphere of action is situated precisely at the limits of the tradition which, starting with the Italian Renaissance, proposed the first historical definition of the concept of art. The modern enterprise can thus be considered in terms of an attempt to demonstrate in practice that a new intension and extension can be imparted to the concept of art without it turning into a new paradigm of a nature that is radically incommensurable with the preceding one. The fact that this is a historical question should not prevent us from observing in passing that, if it is legitimate to speak of modern art, it follows, under certain conditions, that we can also speak of African, Oceanic and Pre-Colombian art. Thus, reason and art – albeit in differing ways, since one is transcendental and the other empirical – are both horizons which postulate and determine spheres of commensurability. To admit that these horizons shift is to define the history both of art and of thought. To deny all pertinence to the rational, but undemonstrable, hypothesis of their existence is to render the debate meaningless.* *(Translation from the French: Charles Penwarden)*

*1) The Latin RATIO which, with Cicero and Lucretius, began to correspond to the Greek LOGOS, is probably derived from RATUS, and has a common root with REOR, to believe, think, and its first meaning was certainly calculate, or count. In a note to VOCABULAIRE PHILOSOPHIQUE by A. Lalande (Librairie Félix Alcan, Paris 1926), Jules Lachelier nevertheless suggests as a possible root, r a t, identical perhaps to the root a r t, from which a r s and a r t u s were derived.*

*2) A brilliant discussion of the relativism argued by Kuhn in THE STRUCTURE OF SCIENTIFIC REVOLUTIONS can be found in Hilary Putnam's REASON, TRUTH AND HISTORY (Cambridge University Press, 1981). By actualizing the classical arguments against scepticism, Putnam shows that Kuhn's relativism and the more radical version proposed by Paul Feyerabend are self-refuting: if scientific theories based on distinct paradigms are effectively incommensurable, the demonstration of that incommensurability should by the same token be impossible.*

*3) In the Postface (1969) to the second edition of his book, Kuhn states that he was inspired by the work of historians of literature, art and political development who "have described their field of study in the same way for a long time now," and that the originality of his thesis resides essentially in its application to the sciences.*