

In: Seel Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2003,  
S. 15 - 42

# I. EINE RABIALE GESCHICHTE DER NEUEREN ÄSTHETIK

Die folgende Geschichte ist rabiat, weil sie kurz, und kurz, weil sie rabiat ist. Sie ist kurz, da sie über die neuere, auf Baumgarten zurückgehende Ästhetik nur in winzigen Ausschnitten spricht. Sie ist rabiat, da sie an einer langen und verzweigten Tradition lediglich die Berührungspunkte mit der hier entworfenen Ästhetik des Erscheinens markiert. Ich werde also auf den nächsten Seiten nicht *die*, sondern lediglich *eine* Geschichte der neueren Ästhetik erzählen. Wie plausibel diese philosophische Geschichte ist, hängt letztlich davon ab, wie gut die Argumente sind, die für die von ihr gezogenen Linien sprechen. Diese Argumente aber werden hier nur angedeutet, nicht schon ausgeführt werden; dies soll der Titelabhandlung vorbehalten bleiben.

Die Geschichte, die ich vorausschicke, wirft Schlaglichter auf den Hintergrund, vor dem die folgenden Stücke dieses Buchs nach plausiblen Schritten in die – und in der – Ästhetik suchen. Zugleich umreißt sie die Position, die der Ästhetik innerhalb der Philosophie in meinen Augen zukommt. Ästhetik ist ein irreduzibler Teil der Philosophie, weil sie ein irreduzibler Teil sowohl der theoretischen wie auch der praktischen Philosophie ist. Nur aus dieser Verzahnung heraus läßt sich die (wie immer in der Philosophie: relative) Eigenständigkeit dieser Disziplin begreifen. Cum grano salis ist dies eben jene Antwort, die bereits Kant in der *Kritik der Urteilskraft* gegeben hat. Diese Kantische Linie ist jedoch nur selten eingehalten worden. An Irrungen und Wirrungen, vor allem aber an übersteigerten Erwartungen war die nachfolgende Entwicklung nicht eben arm. Die Ästhetik sollte

einmal die bessere Erkenntnistheorie, einmal die bessere Ethik, einmal schlicht das bessere Philosophieren sein. Diese Illusionen aber möchte ich hier nicht noch einmal Revue passieren lassen. In seiner Kürze rübt ist der folgende Durchgang auch deshalb, weil er ohne Umschweife eine Erfolgsgeschichte der philosophischen Disziplin namens »Ästhetik« erzählt.

## 1. Acht kurze Geschichten

### Baumgarten

Mit einem folgenreichen Schritt fing alles an. Die 1750 erschienenen *Aesthetica* von Alexander Gottlieb Baumgarten, die der neuen Disziplin ihren Namen gaben, verstehen sich als eine neue, bislang vernachlässigte Form der Erkenntnistheorie.<sup>1</sup> Diese handelt nicht allein von schönen Gegenständen der Natur und der Kunst, sondern, viel allgemeiner, von einem besonderen Wahrnehmungsvermögen. Baumgarten gab ihm den Titel einer »sinnlichen Erkenntnis« (*cognitio sensitiva*). Im Unterschied zur klaren und distinkten begrifflichen Erkenntnis ist das sinnliche Erkennen eine *cognitio confusa*, wie Baumgarten in Anknüpfung an Leibniz sagt. Dies ist jedoch nicht als Gegensatz zur Klarheit, sondern zur Distinktheit des begrifflich-propositionalen Erkennens gemeint. Das ästhetische Erkennen erreicht eine ganz andere Prägnanz als das wissenschaftliche. Seine Leistungen verhalten sich komplementär zu diesem. Ein »vollständiges« Erkennen, so ergibt sich daraus für Baumgarten, kann nur durch wissenschaftliches und ästhetisches Denken erreicht werden. Denn jede

<sup>1</sup> A. G. Baumgarten, Theoretische Ästhetik, übers. u. hg. v. H. R. Schweizer, Hamburg 1983.

Betrachtungsart nimmt das Gegebene auf eine grundsätzlich andere Weise in den Blick.<sup>2</sup>

Die ästhetische Erkenntnis ist nach Baumgarten auf die Wahrnehmung komplexer Phänomene spezialisiert – nicht um sie in ihrer Zusammensetzung zu analysieren, sondern um sie in ihrer anschaulichen Dichte zu vergegenwärtigen. Hier wird etwas nicht *als etwas* bestimmt, es wird in der Fülle seiner Merkmale vernommen. Ziel dieses Erkennens ist nicht das – durch Klassifikation und Generalisierung zu erfassende – Allgemeine, sondern die Beachtung des Besonderen. Das Besondere in seiner Besonderheit zu erkennen – das ist die eigentliche, von keiner Wissenschaft zu erreichende Leistung der *cognitio sensitiva*.

Im Fall der Kunst verlangt dies eine besondere Fähigkeit der Darbietung; alles, was sie darbietet, bietet sie mit einem Sinn für die Besonderheit sowohl der Darbietung als auch des Dargebotenen dar. Prinzipiell aber ist das »untere« Erkenntnisvermögen, wie Baumgarten das sinnliche Erkennen im Schema traditioneller Einteilungen auch nennt, nicht auf das Medium der Kunst angewiesen. Es kann jederzeit und überall operieren: durch eine sensitive Auffassung, die bei einem Ding oder einer Situation in der Individualität ihres Erscheinens verweilt.

### Kant

Aber kann man diese Wahrnehmung wirklich in jedem Fall als ein Erkennen verbuchen? Kann folglich die Ästhetik mit Recht als eine Unterart der Erkenntnistheorie aufgefaßt wer-

<sup>2</sup> Den Gedanken dieser Komplementarität bei Baumgarten analysiert B. Scheer, Einführung in die philosophische Ästhetik, Darmstadt 1997, in ihrem Geist argumentiert G. Gabriel, Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft, Stuttgart 1991.

den? Nein – lautet die Antwort, die Immanuel Kant 1787 im ersten Teil seiner *Kritik der Urteilskraft* gibt. Dennoch legt Kant großen Wert darauf, daß alle *Kräfte* des Erkennens an der ästhetischen Wahrnehmung beteiligt sind. Aber, so fügt er hinzu, es kommt in der ästhetischen Wahrnehmung nicht auf Erkenntnisse an. Die Kräfte des Erkennens werden hier nicht zum Erkennen gebraucht: das ist der Kern der zahlreichen paradoxen Bestimmungen, mit denen Kant die ästhetische Einstellung am Beginn seiner Ästhetik charakterisiert.

Fähig zur erkennenden Bestimmung, suspendiert das Subjekt der ästhetischen Anschauung das erkennende Bestimmen. Es legt den Gegenstand seiner Wahrnehmung nicht auf einzelne seiner Merkmale fest. Statt dessen nimmt es ihn in einer undarstellbaren Fülle seiner Merkmale wahr. In der Anschauung etwa einer schönen Blume – am Beginn seiner Ästhetik denkt Kant vorwiegend an Gegenstände der Natur – geht es darum, »die Beschäftigung der Erkenntniskräfte ohne weitere Absicht zu erhalten. Wir weilen bei der Betrachtung des Schönen, weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproduziert.«<sup>3</sup> Im Unterschied zur *theoretischen* Kontemplation geht es der *ästhetischen* nicht um bestimmte Einsichten, die der Hinwendung zum Gegenstand abgewonnen werden sollen. Der Gegenstand soll nicht auf den Begriff – oder auf eine Reihe von Begriffen – gebracht werden, genausowenig wie er einem bestimmten praktischen Zweck zugeführt werden soll. Ohne Reduktion auf diese oder jene Bestimmung soll er in der Gegenwart seines Erscheinens wahrgenommen werden.

Damit ist eine tragfähige Anfangsbestimmung der Ästhetik erreicht. Deutlicher als Baumgarten bindet Kant die Analyse des ästhetischen Objekts an eine Analyse der Wahrnehmung dieses Objekts (und die Analyse dieser Wahrnehmung an die Analyse der Urteile, die von ihrem Vollzug berichten). Ästhe-

3 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke*, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt/M. 1968, Bd. X, § 12, 302 (B 37).

sisches Objekt und ästhetische Wahrnehmung werden als interdependente Begriffe erkannt. Das ästhetische Objekt ist Objekt einer genuinen Form der Wahrnehmung, der es nicht um einzelne *Erscheinungen*, sondern um das prozessuale *Erscheinen* seiner Gegenstände geht.

Diese Unterscheidung freilich hat Kant selbst nicht vorgenommen. Sie trifft aber den Kern der Differenz, die Kant in der *Kritik der Urteilskraft* zwischen theoretischer und ästhetischer Auffassungsweise zieht. Vor allem im Begriff des Spiels – eines »freie(n) Spiels der Erkenntnisvermögen«, das auf der Seite des Gegenstands ein »Spiel von Gestalten« entfacht – hebt Kant den Prozeßcharakter des ästhetischen Zustands deutlich hervor.<sup>4</sup> Das ästhetische Erscheinen, um das es hier geht, ist keinesfalls ein nur subjektives Erscheinen (wie etwa, wenn ich sage: »Mir schien, als wäre da eine Katze«) oder eine rein subjektive Auffassung (wie wenn ich sage: »Für mich sieht die Katze aus wie ein Skunk«); genausowenig handelt es sich generell um das Phänomen eines undurchschauten oder auch durchschauten kollektiven Scheins (etwa im Fall der Illusion, daß die Sonne um die Erde kreist). Es ist vielmehr ein besonderes *Gegebensein* von Phänomenen, das intersubjektiv nachvollzogen werden kann (so wie das »Aufgehen« und »Untergehen« der Sonne auch nach Kopernikus phänomenal einleuchtend bleibt). Andernfalls, sagt Kant, wären ästhetische Urteile nicht möglich. Das ästhetische Erscheinen kann von allen beachtet werden, die erstens über die entsprechende sinnliche und kognitive Ausstattung verfügen und zweitens bereit sind, unter Verzicht auf kognitive oder praktische Ergebnisse für die volle sensitive Gegenwart eines Gegenstands aufmerksam zu sein.

Diese bei Kant entwickelte Theorie des ästhetischen Erscheinens stellt zusammen mit einem minimalen Begriff der ästhetischen Wahrnehmung einen minimalen Begriff des ästhetischen Objekts bereit. »Minimale« Bestimmungen sind

4 KdU, §§ 9 u. 14, 296 u. 305 (B 28 u. 42).

dies, weil sie etwas hervorheben, das für alle ästhetischen Objekte und Auffassungsweisen kennzeichnend ist – wie radikal verschieden diese in anderen Hinsichten auch sein mögen.<sup>5</sup> Das ästhetische Objekt ist ein Gegenstand-in-seinem-Erscheinen, ästhetische Wahrnehmung ist Aufmerksamkeit für dieses Erscheinen.

Obwohl dies nichts weiter als ein minimaler Ausgangspunkt ist, ist es doch zugleich ein Schnittpunkt, an dem sich die von Kant zunächst getrennten Gebiete der Ästhetik, Erkenntnistheorie und Ethik intern berühren. Wie Kant nämlich darlegt, sind wir im Vollzug ästhetischer Wahrnehmung auf eine besondere Weise frei – frei von den Zwängen begrifflichen Erkennens, frei von den Kalkülen instrumentellen Handelns, frei auch vom Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung. Im ästhetischen Zustand sind wir frei von der Nötigung zur Bestimmung unserer selbst und der Welt. Diese negative Freiheit aber hat nach Kant eine positive Kehrseite. Denn im Spiel der ästhetischen Wahrnehmung sind wir frei für die Erfahrung der *Bestimmbarkeit* unserer selbst und der Welt. Wo das Wirkliche in einer Fülle und Veränderlichkeit entgegentritt, die nicht erfaßt und dennoch bejaht werden kann, da wird ein Raum von Möglichkeiten des Erkennens und Handelns erfahren, der in aller theoretischen und praktischen Orientierung immer schon vorausgesetzt ist. Daher sieht Kant die Erfahrung des Schönen (und erst recht des Erhabenen) als ein Ausspielen der höchsten Fähigkeiten des Menschen. Der in der ästhetischen Betrachtung zugelassene, ja: freigelassene Reichtum des Wirklichen wird erfahren als lustvolle Bestätigung seiner weitläufigen Bestimmbarkeit durch uns.

<sup>5</sup> Kants oft mißverstandenes Insistieren auf der »Reinheit« des ästhetischen Urteils am Beginn seiner Theorie hat genau diesen methodischen Sinn: zunächst das grundlegende Phänomen der ästhetischen Anschauung zu sichern, um anschließend spezielle Phänomene des Ästhetischen analysieren zu können. Es ist damit keinerlei puristische ästhetische Norm verbunden.

Ein minimaler Begriff des ästhetischen Objekts, wie wir ihn am Beginn der *Kritik der Urteilskraft* ausgebildet finden, kann jedoch nicht mehr als der Anfang einer plausiblen Ästhetik sein. Noch gar nichts sagt der Grundbegriff des Erscheinens über die besondere ästhetische Verfassung von Objekten der *Kunst*. Jede Ästhetik aber, die ihren Namen verdient, muß sich letztlich an dem komplexesten aller ästhetischen Phänomene bewähren. Das ist der Grund, warum Georg Wilhelm Friedrich Hegel die Ästhetik in seinen ab 1820 gehaltenen Vorlesungen kurzerhand als eine »Philosophie der Kunst« definiert hat.

Daß es die Kunst wesentlich mit dem Erscheinen zu tun hat, ist für Hegel selbstverständlich. Das Kunstwerk ist, wie Hegel einmal lapidar sagt, »eine Erscheinung, die etwas bedeutet.«<sup>6</sup> Im Unterschied zu anderen Zeichen aber, von denen man dies ebenfalls sagen könnte, ist die Bedeutung eines Kunstwerks an die besondere sinnliche Ausführung des einzelnen Werks gebunden. Wie das einfache Objekt der Natur tritt das Kunstwerk in seiner individuellen Gestalt in Erscheinung; aber diesmal handelt es sich um ein artikuliertes, oder besser noch: um ein artikulierendes Erscheinen. Das *bloße* Erscheinen des minimalen ästhetischen Objekts wird im Erscheinen des Kunstwerks *beredt*.

An vielen Stellen spricht Hegel von einem »Scheinen« des Kunstwerks, das weder mit seinem sinnlichen Sosein noch mit einem täuschenden Anschein gleichgesetzt werden darf. Das Kunstwerk geht in seiner sinnlichen Erscheinung nicht auf. Es spiegelt nichts vor. Es läßt seine *Gehalte* erscheinen. Es ist allein einer interpretierenden Wahrnehmung zugänglich, die in sensitiver Aufmerksamkeit die Konstellationen und

<sup>6</sup> G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I-III, in: ders., Werke in zwanzig Bänden, Bde. 13-15, Frankfurt/M. 1970, hier Bd. I, 36.

Korrespondenzen der plastischen, gestischen, visuellen oder klanglichen Erscheinung des Werks verfolgt. Der Gehalt der Werke ist der Gestaltung des künstlerischen Materials eingearbeitet. So sind sie nicht allein unbeschreibliche Ereignisse des Erscheinens, sondern darüber hinaus ein unerschöpflicher Ausdruck des menschlichen Geistes. Das Kunstwerk präsentiert sein eigenes Erscheinen, um Formen der menschlichen Weltbegegnung zur Erscheinung zu bringen. Auf diese Weise ermöglicht es dem Menschen eine anschauliche, über seine persönliche Situation weit hinausweisende Selbstbegegnung.

Nach Hegels Auffassung sind Kunstwerke stets Medien eines ästhetischen *Erkennens*. Was Baumgarten für alle Formen ästhetischer Wahrnehmung behauptet hatte, auf die Wahrnehmung von Kunstwerken trifft es zu. Sie sind als *Kunstwerke* nur wahrnehmbar, wenn sie in einer spezifischen Weise erkennend wahrgenommen werden. Hegel zufolge war die Kunst zu Zeiten der Antike sogar das höchste Medium des Erkennens, um danach zuerst von der Religion und anschließend von der Philosophie überflügelt zu werden.<sup>7</sup> In der Gegenwart jedoch, sagt Hegel ebenso nüchtern wie zutreffend (und daran hat sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts nicht viel geändert), ist die Kunst nur noch eine *unter anderen* Formen des Erkennens, eine Form überdies, die sich mehr und mehr von ihrer traditionellen Funktion, Erkenntnis des Absoluten zu sein, entfernt hat. Erst für die Kunst seiner Gegenwart wird Hegel zum Theoretiker einer dezidiert autonomen Kunst. Diese ist nicht länger eine Darstellung »ewiger Mächte«, die das Leben aller Menschen bestimmen; sie wird zu einer Präsentation historischer Sichtweisen und Lebensformen, zu einer exemplarischen Entäußerung subjektiver Welten, eng verbunden mit einer gesteigerten Selbstarbie-

7 Philosophen von Schelling bis Adorno haben diese Rangordnung immer wieder umzukehren versucht. Solche Umkehrungen aber wiederholen nur den Zwang, eine Rangordnung zu etablieren, wo nur von einer *Konstellation* von Formen der Weltdeutung die Rede sein kann.

tion des künstlerischen Materials und der künstlerischen Verfahren.<sup>8</sup> Auch in modernen Zeiten aber bleibt die Kunst für Hegel (zusammen mit Philosophie und Religion) eine der Nachfolgerinnen der antiken *theoria*, also der Tätigkeit einer selbstzweckhaften Vergegenwärtigung der Grundverfassung des Wirklichen. Mit diesem *theoretischen* Erbe der ästhetischen Praxis aber ist auch für Hegel zugleich ein eminentes *ethisches* Erbe verbunden. Wie für Platon und Aristoteles die philosophische *theoria*, so ist die »denkende Betrachtung« der Kunst für Hegel eine unverzichtbare Dimension eines von der Befangenheit im alltäglichen Dasein befreiten Lebens.

#### Schopenhauer

Arthur Schopenhauer hat diesen Zusammenhang zwischen ästhetischer, theoretischer und ethischer Praxis noch sehr viel enger gefaßt. Die Gefahr einer *integrativen* Ästhetik, die nicht nur mit Berührungen und Überschneidungen, sondern mit einer *Konvergenz* theoretischer, ethischer und ästhetischer Einstellung rechnet, läßt sich hier besonders gut studieren. Dieser Gefahr allerdings sind nicht wenige der Theoretiker des Ästhetischen seit Kant ausgesetzt – war doch die Ästhetik seit der Romantik eine der großen Hoffnungen eines vereinigungsstüchtigen, auf eine Überwindung der modernen Entzweiungen gerichteten Philosophierens. Während aber die anderen Autoren, die ich hier behandle, so verstanden werden können, daß sie der Gefahr einer spekulativen Einebnung des Ästhetischen letztlich entkommen sind, besteht diese Möglichkeit einer rettenden Lektüre bei Schopenhauer

8 Von der Offenbarung des Absoluten zur Selbst-Anschauung kultureller Welten – so verläuft bei Hegel die Geschichte der Kunst (und des Umgangs mit Kunst). Die beste Deutung der Hegelschen Gegenwartsdiagnose ist nach wie vor: D. Henrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*, in: W. Iser (Hg.), *Immanente Ästhetik und ästhetische Reflexion*, München 1966, II-32.

nicht. Zwar unterstützt und verstärkt Schopenhauer in seinem zuerst 1818 publizierten Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* die von Kant wie Hegel vertretene Ansicht, daß die ästhetische Wahrnehmung zu einem Abstand sowohl zum begrifflichen Erkennen als auch zum zweckgerichteten Handeln befähigt. Seine Grundthese aber lautet, daß das Subjekt in der ästhetischen Anschauung die Welt der empirischen Erscheinungen zugunsten einer Kontemplation platonischer »Ideen« verläßt.

Schopenhauer zufolge gilt die Anschauung eines Wildbachs nicht dem Fließen, Rauschen und Funkeln dieses individuellen Baches, sondern der allgemeinen *Idee* eines Baches: dem unbändigen Abwärtsdrängen einer formlosen Materie. Die individuelle Erscheinung ist nicht das, worum es der ästhetischen Wahrnehmung eigentlich geht; sie ist lediglich ihr unumgänglicher äußerer Anlaß. Die Betrachtung eines Kunstwerks gilt folglich nicht eigentlich der zugleich sinnenfälligen und ausdrucksstarken Präsenz des jeweiligen Werks, sondern der Möglichkeit, sich in seiner Anschauung in ein »reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis« zu verwandeln, das die Welt des alltäglichen Lebens und Strebens als Illusion durchschaut.<sup>9</sup> Der Sinn ästhetischer Wahrnehmung ist für Schopenhauer nicht eine verwandelte *Begegnung* mit der empirischen Welt, sondern ihre erkennende *Überwindung*. Dies ist die Welt, in der das vom menschlichen Verstand entworfene Kausalprinzip regiert und zugleich die Welt, in der wir ohne Aussicht auf Erfüllung von den Begehren unseres Willens herumgetrieben werden. Indem diese Welt in der ästhetischen Anschauung als ein – wenn auch unvermeidlicher – Schein durchschaut werden kann, befindet sich das Subjekt dieser Einsicht nicht nur in einer privilegierten Erkenntnis-, sondern zugleich in einer privilegierten ethischen Position. Es erfährt Augenblicke einer

9 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, Zürich 1977, Bde. I-IV, hier Bd. I, 232.

»Erlösung vom Willen« und einer befreienden »Resignation« gegenüber dem Streben nach irdischen Gütern. Es gelangt zu einer Überwindung aller Illusionen darüber, was wahrhaft wirklich und wirklich wichtig ist.

Ästhetische, theoretische und ethische Aufmerksamkeit werden bei Schopenhauer auf einen Grund zurückgeführt. Ästhetische Wahrnehmung wird als Eintritt in ein optimales Erkennen und Handeln gedeutet, als Gewinnung der schlechthin richtigen Sicht der Dinge. Für diese Engführung aber zahlt Schopenhauers Ästhetik einen hohen Preis. Sie macht sich blind für das individuelle Erscheinen der ästhetischen Objekte. Die ästhetischen Objekte der Natur und der Kunst werden zu »Erleichterungsmitteln«<sup>10</sup> der Gewinnung theoretischer und ethischer Einsicht degradiert. Die ästhetische Achtung des Besonderen wird zu einem Verrat an der individuellen Erscheinung – zum »Vergessen aller Individualität«<sup>11</sup> – gezwungen. Anstatt eines anderen Einstiegs predigt Schopenhauers Ästhetik einen radikalen Ausstieg aus der phänomenalen Welt.<sup>12</sup>

## Nietzsche

Trotzdem darf Schopenhauer nicht fehlen, wenn die Geschichte der neueren Ästhetik mit Aussicht auf ein Happy-End erzählt werden soll. Denn ohne Schopenhauer gäbe es keinen Nietzsche (und ohne wenigstens einen *bad guy* keine gute Geschichte). In seinem Buch über *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872 hat Nietzsche Schopenhauers sinnfeindliche Ästhetik vom Kopf auf die Füße gestellt. Auch für Nietzsche bedeutet die Erfahrung der Kunst ein

10 Ebd., 251.

11 Ebd., 253.

12 Eine ausführlichere Kritik an Schopenhauer habe ich formuliert in: M. Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/M. 1991, 79-83.

radikales Durchbrechen der natürlichen Einstellung. Aber sie schließt keinen Aufstieg zum objektiven Geist oder zu reinen Ideen, sondern einen Abstieg in ein ideenloses Rauschen ein.

Ausgehend vom Beispiel der Musik beschreibt Nietzsche die Verfassung von Kunstwerken als ein Widerspiel von »apollinischer« Konstruktion und »dionysischer« Destruktion. Aus dem chaotischen Prozeß der Natur schafft das Kunstwerk eine komplexe sinnliche und geistige Ordnung; insoweit ist es ein Gebilde des Scheins. Im Unterschied zu anderen kulturellen Erzeugnissen aber enthüllt das Kunstwerk seine eigene chaotische Herkunft. Im Spiel seiner Formen lockt es den Betrachter in den Prozeß einer ungeformten Wirklichkeit hinein. Das Subjekt der ästhetischen Wahrnehmung wird dabei, wie Nietzsche formuliert, »an den Erkenntnisformen der Erscheinungen irre«. <sup>13</sup> Es begegnet einem Erscheinen, das sich in keine Ordnung von Erscheinungen eingliedern läßt. <sup>14</sup>

Die von Nietzsche beschworene Distanz zur gedeuteten Welt, die von der dionysischen Energie der Kunstwerke aufgerissen wird, ist im genauen Gegensatz zu Schopenhauer kein Hinausgehen über die Welt der Erscheinungen, sondern vielmehr ein radikales Sichverlieren in sie. Die empirische Welt verändert hierbei ihr Gesicht vollkommen. Sie erscheint nicht länger in einem Kontinuum verlässlicher Gestalten, sondern in einer Bewegung eines permanenten Gestaltenschwundes. Ohne die Konstruktion eines Kunstwerks und ohne die Kompetenz erkenntnisfähiger Subjekte freilich könnte dieser Zustand nicht eintreten. Ohne die Voraussetzung einer etablierten Kultur wäre kein Heraustreten aus dem Gehäuse der

<sup>13</sup> F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. v. G. Colli und M. Montinari, München 1980, Bd. 1, 28.

<sup>14</sup> Zu dieser Interpretation vgl. K. H. Böhrer, Ästhetik und Historismus: Nietzsches Begriff des »Scheins«, in: ders., Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M. 1981, 111-138, u. M. Seel, Die Macht des Erscheinens. Nietzsches ästhetische Marginalisierung des Seins, in: du 6/1998, 26-28.

Konventionen möglich. Nur innerhalb eines Kosmos von Bedeutungen, das weiß Nietzsche, kann der Kosmos der Bedeutungen verlassen werden. Und nur innerhalb eines Kontexts von Bedeutungen, die weiterhin in Reichweite sind, kann dieses Verlassen als eine abgründige »Verzückung« erfahren werden.

In drei Hinsichten hat Nietzsche die mit Kant und Hegel erreichte Position der Ästhetik verändert:

Zum einen korrigiert er Kants Annahme über den Grund des ästhetischen Vergnügens. Nicht die Bestimmbarkeit – und damit letztendliche Beherrschbarkeit –, sondern vielmehr die Unbestimmbarkeit und letztendliche Unbeherrschbarkeit des Wirklichen ist die Quelle der ästhetischen Lust. Im ästhetischen Zustand überwinden wir den Glauben an die Möglichkeit und den Sinn einer vollständigen Bestimmbarkeit des Gegebenen. Die ästhetische Lust ist von einem Interesse am Unbekannten geleitet; entsprechend hat die spielerische Selbstgewinnung in der freien ästhetischen Betrachtung als Kehrseite eine ekstatische Selbstpreisgabe.

Zweitens liefert Nietzsche einen über Kant hinausgehenden Grund dafür, warum die ästhetische Wahrnehmung zwar eine hohe Affinität zum Erkennen hat, aber nicht durchgehend als Erkennen gefaßt werden darf. In der Erfahrung vieler Kunstwerke – aber auch einer erhabenen Natur – erleben wir Phasen eines akustischen oder visuellen Rauschens, eines Geschehens ohne erkennbar Geschehendes, das zwar sinnlich verfolgt, aber nicht kognitiv erfaßt werden kann. Sensitive Wahrnehmung überschreitet hier die Grenzen des erkennenden Bewußtseins. Äußerstes Bewußtsein, so zeigt sich, muß nicht zugleich erkennendes Bewußtsein sein; die Intensität der Wahrnehmung und des Wissens können divergieren. <sup>15</sup>

Hieraus folgt – drittens – eine gegenüber Hegel veränderte Bestimmung der Verfassung des Kunstwerks. Die bereits bei Hegel fragile Integration von Gestalt und Gehalt wird von

<sup>15</sup> Hiervon handelt das 3. Stück in diesem Band.

Nietzsche aufgegeben. Zwar gelten Kunstwerke weiterhin als Zeichenobjekte, die ihre Bedeutung aus ihrer individuellen Gestalt beziehen; diese Gestalt wird aber nun als ein formbildender *Prozeß* verstanden, der alle Bedeutungen immer wieder in ein asemantisches Erscheinen zurückspielen läßt.

### Valéry

Die erste unzweideutige Apologie des Erscheinens aber stammt nicht von Nietzsche, sondern von Paul Valéry.<sup>16</sup> Sein 1921 publizierter Text *Eupalinos oder der Architekt* hat die Form eines Platonischen Dialogs, jedoch nur, um eine ganz und gar anti-platonische – und somit auch anti-schopenhauerianische – Lehre zu formulieren. Phaidros und Sokrates treffen sich in der Schattenwelt des Hades, um ausgehend von dem Beispiel des Architekten Eupalinos über die Verwandtschaft von Baukunst und Musik sowie von Musik und Dichtung, vor allem aber: über die von der Hinwendung zu den ewigen Ideen so verschiedene Erfahrung des Schönen zu reden. »Aber hast du unter den Menschen nicht einige getroffen«, so fragt Phaidros den Sokrates, »deren eigentümliche Leidenschaft für die Gestalten und Erscheinungen [la passion singulière pour les formes et les apparances] dich überraschte?« – »Ohne Zweifel.« – »Und die doch an Intelligenz und Tugenden hinter niemandem zurückstanden?« – »Gewiß!«<sup>17</sup>

In der sehnsüchtigen Erinnerung an die Erfahrung von Musik und Architektur besinnen sich die körperlosen Seelen des Körpers als des Mediums einer unvergleichlichen und un-

16 Zweideutig bleibt demgegenüber die Entdeckung des Erscheinens beim frühen Nietzsche, soweit sie – unter dem Einfluß Schopenhauers – dazu neigt, den Rückgang auf das Erscheinen als eine Teilhabe am chaotischen *Wesen* der Dinge zu deuten.

17 P. Valéry, *Eupalinos oder der Architekt*, übers. v. R. M. Rilke, Frankfurt/M. 1990, 54 (alle Originalzitate in: P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris 1944, hier 31).

wiederbringlichen Erfahrung. In Erinnerung an die Genüsse der sinnlichen Wahrnehmung gerät Phaidros ins Schwärmen: »Ja, ich werde wieder lebendig, und ich sehe die vergänglichen Himmel wieder! Das Schönste, was es gibt, kommt nicht vor in der Ewigkeit.«<sup>18</sup> – »Alles das klingt seltsam an diesem Ort«, resümiert Sokrates diese erstaunlichen Erinnerungen. »Nun, da wir des Körpers beraubt sind, müssen wir uns offenbar beklagen und jenes Leben, das wir verlassen haben, mit demselben neidischen Aug betrachten, mit dem wir früher hinübersahen nach dem Garten der seligen Schatten.« Darauf Phaidros: »Diese Anlagen sind voll von unseligen Ewigen.«<sup>19</sup>

Valérys Theorie der ästhetischen Erfahrung mündet in ein entschiedenes Lob der Endlichkeit und Gegenwärtigkeit des Daseins der Sterblichen. Dieser ihrer Begrenztheit werden sie in der ästhetischen Erfahrung auf eine ekstatische Weise inne. Sie erleben, daß gerade in dieser Begrenzung unbegrenzte Möglichkeiten der Anschauung und der Gestaltung liegen. Wo hingegen alles ewig währt, ist die Erfahrung der Einmaligkeit und Vielgestaltigkeit der Welt verloren. Nur ein endliches Dasein ist für den Augenblick des Hier und Jetzt offen.

In dem ironischen Rahmen seines Dialogs entfaltet Valéry die erste Ästhetik, die den Schauplatz des ästhetischen Erscheinens nicht allein kreuzt, sondern durchweg auf ihm operiert. Nicht nur von den »apparances« ist die Rede, die gerade von den Intelligentesten und Tugendhaftesten ernstgenommen werden können; es werden auch die »Phantome« gefeiert, mit denen ein Orchester den Saal zu erfüllen vermag.<sup>20</sup> Der Kunst wird die Macht zugesprochen, einen einzigartigen »Zusammenhang von Erscheinungen, Übergängen, Widersprüchen

18 Ebd., 50.

19 Ebd., 66.

20 »Wirklich: So hast du dies niemals erfahren, wenn du einer feierlichen Versammlung beiwohntest, wenn du teilnahmst an einem Gastmahl und wenn das Orchester den Saal mit Tönen erfüllte und mit Erscheinungen (et que l'orchestre emplissait la salle de sons et de fantômes)?« Ebd., 67f. (Orig. 51).

und unbeschreiblichen Ereignissen« zu erzeugen.<sup>21</sup> In diesem Zusammenhang kann sich der Betrachter, Hörer oder Leser aufhalten wie in einer anderen Wirklichkeit. Diese Prozessualität des Kunstwerks deutet Valéry als ein gleichsam *angehaltenes* Erscheinen, das auf eine wiederholbare Weise die Sensationen einer ansonsten unwiederbringlichen Gegenwart erzeugt. Mit seiner Erscheinung bringt es etwas in der Natur nie Dagewesenes hervor.

Auch bei Valéry also geht die Kunst über die Schöpfungen der Natur hinaus – jedoch nicht, um die menschliche Welt zugunsten eines Reichs von Ideen zu verlassen, sondern um eine neue, eine zweite Welt anschaulicher Gestalten zu erschaffen. Der Künstler »nimmt den Punkt, wo der Gott stehengeblieben war, zum Ausgangspunkt seines Handelns«. Die natürliche Ordnung der Dinge dient »als Chaos und Rohstoff« seiner Produktion.<sup>22</sup> Die Ideen und Konstruktionen des Künstlers führen das Erkennen nicht aus der phänomenalen Welt heraus, sondern auf eine unvorhersehbare, neuartige, einmalige Weise in sie hinein. Von der Arbeit des Malers heißt es: »Er kann die Farbe nicht trennen von irgendeinem Wesen.«<sup>23</sup> Das Sein des Kunstwerks bleibt an das Spiel seines Erscheinens gebunden.

Wo Kant die ästhetische Erfahrung als eine Bejahung der *Bestimmbarkeit* des Wirklichen sah und Nietzsche als eine Bejahung ihrer *Unbestimmbarkeit*, sieht Valéry die ästhetische Praxis – allen voran das erfindende Herstellen des Künstlers – als die Entdeckung einer grandiosen *Unbestimmtheit* des Wirklichen.<sup>24</sup> Aus der Sicht des ästhetischen Subjekts ist diese

21 »Cet édifice d'apparitions, de transitions, de conflits et d'événements indéfinissables«, ebd., 68 (Orig. 52).

22 Ebd., 116.

23 Ebd., 70.

24 So auch Hans Blumenberg in seiner klassischen Deutung des »Eupalinos«: Sokrates und das »objet ambigu«. Paul Valérys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes, in: *Epimelia. Die Sorge der Philosophie um den Menschen*, hg. v. F. Wiedmann, München 1964, 285–323.

Entdeckung erneut die Offenbarung einer besonderen Freiheit des Menschen. Das bedeutende Kunstwerk offenbart nicht eine innere Ordnung der Natur oder des Seins, sondern das unendliche Feld der Möglichkeiten, das von jeder solchen Ordnung offengelassen bleibt. Alles, was durch Natur und Kultur vorgegeben ist, bietet sich dem Herstellen und der Erfahrung von Gegenständen mit »vorzüglich menschlicher Bedeutung«<sup>25</sup> an. Wenn Adorno in Abwandlung eines Wortes von Karl Kraus sagte, es sei die Aufgabe der Kunst, Chaos in die Ordnung zu bringen, so ließe sich in Abwandlung der oben zitierten Bemerkung von Valéry sagen, es sei die Gabe des Künstlers, in der Ordnung der Dinge ein Chaos – eine inkommensurable Fülle von Erscheinungen – zu sehen.

#### Heidegger

In den Kunsttheorien Martin Heideggers und Theodor W. Adornos – den letzten beiden Stationen meiner Geschichte – hat Nietzsches und Valérys Einsicht in die irreguläre Prozessualität des Kunstwerks weitreichende Folgen gehabt. So sieht Heidegger das Kunstwerk in seiner (1935 geschriebenen, aber erst 1950 veröffentlichten) Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerkes* in einem unauflösbaren »Streit« zwischen bedeutungshaften und nicht-bedeutungshaften Elementen. Die bedeutungsgeladenen Erscheinungen des Kunstwerks basieren auf einem Erscheinen des künstlerischen Materials – »Stein, Holz, Erz, Farbe, Sprache, Ton«<sup>26</sup> –, das alle Bedeutung zum Verschwinden zu bringen droht. Aber diese Bedeutungen verschwinden nur, um wieder und wieder zu erscheinen – als Sinnzusammenhang einer kulturellen »Welt«, die aufruhrt auf einer widerständigen, unbegreiflichen, sich verschließenden

25 Valéry, *Eupalinos*, 69.

26 M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M. (6) 1980, 31.

»Erde«. Dieses Geschehen deutet Heidegger als einen eminent historischen Vorgang. Im Kunstwerk ereignet sich das Entstehen und Vergehen kultureller Sinnhorizonte. Wer dies an einem Kunstwerk erfährt, hat selbst teil an den Veränderungen, die durch das Kunstwerk hervorgebracht werden; es bietet eine Aussicht auf kulturelle Welten, die es selbst eröffnet. Der aufgeschlossene Betrachter tritt in die Welt der Werke ein. Auf diese Weise vollzieht sich ein Erscheinen von Sinnzusammenhängen, die sich einer objektivierenden Aneignung entziehen. Das Kunstwerk ermöglicht so die Erfahrung, daß alles bestimmende Erkennen und alles instrumentelle Verfügen auf Voraussetzungen beruht, die nicht begrifflich oder technisch determiniert werden können. Innerhalb der modernen technischen Welt ist das Kunstwerk für Heidegger ein Schauspiel der prinzipiellen Unverfügbarkeit der menschlichen Situation.

Wie vor ihm Hegel ist Heidegger hart mit einer Ästhetik ins Gericht gegangen, die das Kunstwerk auf ein subjektives Erlebnispotential reduziert. Der Bereich der Kunst, hält Heidegger dagegen, muß von ihren Werken her gedacht werden, allerdings unter striktem Einschluß der »hervorbringenden«, »verweilenden« und »bewahrenden« Aufmerksamkeit, ohne die es keine künstlerischen Produkte gibt. Dieser Protest gegen eine übertriebene Subjektivierung der Ästhetik aber ist keinesfalls ein Einspruch gegen die Prominenz des künstlerischen Erscheinens. Im Gegenteil. Es kommt ihm vielmehr gerade auf einen angemessenen Begriff dieses Erscheinens an.<sup>27</sup> Es kommt ihm darauf an, die Erscheinungen der empirischen Welt von dem besonderen sinnlichen Sichdarbieten künstlerischer Objekte zu unterscheiden. Die »Aufstellung einer Welt« durch das Kunstwerk, sagt Heidegger, ist nur möglich durch ein »Herstellen der Erde«. Die Weltpräsentation

27 »Wenn Wahrheit sich ins Werk setzt, erscheint sie. Das Erscheinen ist – als dieses Sein der Wahrheit im Werk und als Werk – die Schönheit. So gehört das Schöne in das Sichereignen der Wahrheit.« Ebd., 67.

tion durch Kunst, bedeutet dies, kann sich nur als Selbstpräsentation ihrer Werke ereignen. In der Befremdlichkeit des in seiner Ausgestaltung Ausgestellten zeigt sich die Unfaßlichkeit gerade der historischen Wirklichkeit, die durch das fragliche Kunstwerk erschlossen wird. Der Stoff, aus dem ein schlichtes Gebrauchsobjekt besteht, ist »um so besser und geeigneter, je widerstandsloser er im Zeugsein des Zeuges untergeht. Das Tempel-Werk dagegen läßt, indem es eine Welt aufstellt, den Stoff nicht verschwinden, sondern allererst hervorkommen und zwar im Offenen der Welt des Werkes: der Fels kommt zum Tragen und Ruhen und wird so erst Fels; die Metalle kommen zum Blitzen und Schimmern, die Farben zum Leuchten, der Ton zum Klingeln, das Wort zum Sagen. All dieses kommt hervor, indem das Werk sich zurückstellt in das Massige und Schwere des Steins, in das Feste und Biegsame des Holzes, in die Härte und den Glanz des Erzes, in das Leuchten und Dunkeln der Farbe, in den Klang des Tones und in die Nennkraft des Wortes. (...) Offen gelichtet als sie selbst erscheint die Erde nur, wo sie als die wesenhaft Uner-schließbare gewahrt und bewahrt wird, die vor jeder Erschließung zurückweicht. (...) Die Erde herstellen heißt: sie ins Offene bringen als das Sichverschließende.«<sup>28</sup>

Adorno

Von hier aus ist es kein allzu großer Schritt zu Theodor W. Adornos unvollendeter *Ästhetischer Theorie* aus dem Jahr 1970. Für Adorno ist das Kunstwerk ein Artikulationsobjekt, das seine Position fortwährend zur Disposition stellt. Als solches leistet es Widerstand gegen die versteinerten Lebensverhältnisse der Gegenwart; es versucht Chaos in eine zwanghafte gesellschaftliche Ordnung zu bringen.<sup>29</sup> Hierbei stützt es sich

28 Ebd., 31-33.

29 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, 144.

auf ein irritierendes Erscheinen, das ein sensitives Interpretieren verlangt, dem daran liegt, »das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.«<sup>30</sup> Von den Gegenständen dieser andeutenden Deutung heißt es ausdrücklich, sie seien »ein Erscheinendes, nicht blinde Erscheinung.«<sup>31</sup>

Diese Unterscheidung freilich wird von Adorno nicht terminologisch genutzt. Vielmehr läßt Adorno den Begriff der »Erscheinung« mit Konnotationen auf, die die fragliche Differenz an *ein und demselben* Ausdruck hervortreten lassen. Er versteht das Kunstwerk nicht als empirische Erscheinung im Sinn eines komplexen Sinnesdatums, sondern als »Erscheinung« im Sinn einer unfaßbar bleibenden Realität. »Zu Erscheinungen im prägnanten Verstande, denen eines Anderen, werden Kunstwerke, wo der Akzent auf das Unwirkliche ihrer eigenen Wirklichkeit fällt.«<sup>32</sup> Zur übrigen Wirklichkeit verhalten sie sich als »apparition«, also wie eine religiöse oder halluzinogene Vision, in der plötzlich etwas gegenwärtig ist, was im selben Augenblick schon nicht mehr da ist.<sup>33</sup> Auf diese Weise unterscheidet sich das Erscheinen eines Kunstwerks radikal von allen Phänomenen, die im Erkennen und Handeln dingfest gemacht werden können; es ist unwirklich relativ zu dem, was wir ansonsten als wirklich erkennen und anerkennen. »In jedem genuinen Kunstwerk«, heißt es daher, »erscheint etwas, was es nicht gibt.«<sup>34</sup>

30 Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1970, 19.

31 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., 134.

32 Ebd., 123.

33 »Kunstwerke sind neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien. Sollten die antiken Gottheiten an ihren Kultstätten flüchtig erscheinen oder wenigstens in der Vorzeit erschienen sein, so ist dies Erscheinen zum Gesetz der Permanenz von Kunstwerken geworden um den Preis der Leibhaftigkeit des Erscheinenden. Am nächsten kommt dem Kunstwerk als Erscheinung die apparition, die Himmelserscheinung.« Ebd., 125.

34 Ebd., 127.

Da dies etwas mysteriös klingt, ist ein Beispiel hilfreich. Das Bild *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* von Barnett Newman (Nationalgalerie, Berlin) ist 274 x 603 cm groß; die riesige Leinwand hat keinen Rahmen. Zu sehen ist links eine große rote, rechts eine große gelbe Farbfläche; in der Mitte befindet sich ein weit schmalerer, ca. 60 cm breiter blauer Farbstreifen. Der Farbauftrag ist durchgehend homogen. Reine Farben, symmetrische Anordnung: gegen diese scheinbar so wohltemperierte und ausbalancierte Komposition revoltiert das ganze Bild. Vor allem die gewaltigen Farbzonen sind es, die für eine deutliche Unwucht sorgen. Während das Rot in der Betrachtung aggressiv hervortritt, weicht das Gelb vor dem Betrachter zurück. Diese für die verweilende Wahrnehmung schiefe Bildlage wird noch verschärft durch die bei genauem Hinsehen unterschiedliche Abgrenzung der beiden großen Farbflächen zu dem mittleren Blau. Der Auftrag der blauen Farbe überlagert die rote Nachbarzone minimal, während er von der gelben Fläche leicht überlagert wird. Das aggressive Rot wird durch das Blau zurückgehalten, das sanfte Gelb dagegen bleibt ungebunden stehen. Was wie ein Ausgleich der unterschiedlichen Raumwirkung der Farben wirken könnte, verstärkt aber nur noch einmal die Geballtheit des roten und die Zurückhaltung des gelben Feldes. Zudem dehnen sich die großen Farbflächen in der Betrachtung immer weiter aus; sie überschreiten die Grenze des Bildes, wie sie die Grenzen zu den anderen Farben immer wieder überschreiten. Die Farben strahlen aufeinander ab. Sie lassen in der Anschauung ein oszillierendes Kontinuum entstehen, einen auch in der Tiefe nicht begrenzten Farb-Raum, der die Betrachter nach und nach umgreift. Auf diese Weise inszeniert das Bild einen über seine Grundfläche hinausreichenden Übergriff der Farbfelder, aus denen es besteht. Es ist ein Stück anti-kompositioneller und anti-puristischer Malerei. Es zerbricht die Form, in der es dem Betrachter auf den ersten Blick begegnet. Es zelebriert die Fähigkeit, die Ordnungen der sichtbaren Welt wahrnehmend zu überschreiten.

»In jedem Kunstwerk erscheint etwas, das es nicht gibt.« In diesem Kunstwerk erscheint ein Aufstand der Farbe gegen die Gewalt einer ausgewogenen Formgebung. Für die *natürliche* Einstellung ist davon nichts zu sehen. Zu sehen ist nur eine rote, gelbe und blaue Fläche, ein Stück guter Malerarbeit, weiter nichts. Auch für eine kunstferne, auf das *bloße* Erscheinen dieses Gegenstands gerichtete *ästhetische* Wahrnehmung wäre von den Exzessen dieses Bilds noch nichts zu bemerken; die Betrachter könnten sich etwa rein an das Leuchten, Interagieren und Changieren der Farbflächen halten. Andere Betrachter, denen es nicht allein um die sinnliche Intensität, sondern um den *dekorativen* Wert des Objekts geht, könnten sich gerade an seiner symmetrischen Oberfläche erfreuen und es als ein Wahrzeichen »positiven Denkens« auffassen. Dieser Anschein verschwindet erst vor einer dezidiert *kunstorientierten* Betrachtung, die das Bild als eine Revolte gegen eine dekorative, symmetrische, ausbalancierte Malerei wahrzunehmen vermag.<sup>35</sup> Erst hier wird mit dem kompositorischen Kalkül der »Geist« des Bildes bemerkbar, »der durch die Erscheinung erscheint«.<sup>36</sup> Oder, wie Adorno den Status von Kunstwerken mit einer seiner pyrotechnischen Metaphern umreißt: »Beredt werden sie kraft der Zündung von Ding und Erscheinung.«<sup>37</sup>

Das Kunstwerk, so lautet Adornos plausible, auf Baumgarten und Kant nicht weniger als auf Nietzsche und Heidegger zurückgreifende These, offenbart seinen Betrachtern, daß die Wirklichkeit reicher ist als alle Erscheinungen, die wir in der Sprache begrifflichen Erkennens fixieren können. Es entfaltet die Differenz zwischen bestimmbarer Erscheinung und unbestimmbarem Erscheinen; es betont die Tatsache, daß uns die Wirklichkeit nicht allein als eine Ansammlung von

35 Die drei hier angedeuteten Formen der ästhetischen Reaktion werden systematisch unterschieden in Teil II, Kap. 5.

36 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., 135.

37 Ebd., 125.

Tatsachen gegeben ist. »Das Schöne erfordert vielleicht die sklavische Nachahmung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist«, zitiert Adorno mehr als einmal aus Paul Valéry's *Windstrichen*.<sup>38</sup> Die Beachtung dieses Unbestimmten hat auch für ihn neben der theoretischen eine hohe ethische Bedeutung. Sie eröffnet eine »Freiheit zum Objekt«, die eine Bedingung echter Freiheit auch unter Subjekten ist.<sup>39</sup> So wird die Kunst bei Adorno zum Wahrzeichen dafür, daß die Welt nicht begriffen ist, wenn sie nur begrifflich erkannt wird, daß die Welt nicht angeeignet ist, wenn sie allein technisch angeeignet wird, daß individuelle und soziale Freiheit nicht gewonnen sind, wenn sie lediglich als eine Lizenz zum Erzielen von Gewinnen gewährleistet wird, mit einem Wort: daß wir der Wirklichkeit unseres Lebens nicht wirklich begegneten, wenn wir ihr nur im Geist der Bemächtigung begegnen.

## 2. Ästhetik als Teil der Philosophie

Soweit meine Geschichte aus kurzen Geschichten. Nun zu der Moral dieser Geschichte. Die Moral, auf die es mir ankommt, betrifft die Stellung der Ästhetik im Konzert der Philosophie. Blickt man auf die heutige akademische Organisation der Philosophie, so ist diese Stellung recht marginal. Blickt man dagegen auf die Geschichte der Philosophie, zumindest der deutschsprachigen, so ist diese Stellung höchst zentral. Fast alle bedeutenden Philosophen dieser Tradition – Autoren wie Marx, Frege oder Husserl eingeschlossen, die aus-

38 Ebd., S. 113, u. Th. W. Adorno, Valéry's *Windstriche*, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1989, 260. – »Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses.« P. Valéry, *Autres rhumbs*, in: ders., *Tel quel*, Paris 1943, 161.

39 Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, a.a.O., 38.

nahmsweise keine klassische Abhandlung zum Thema hinterlassen haben – verdanken der ästhetischen Reflexion entscheidende Motive. Ich möchte daher meine historische Skizze mit einem knappen systematischen Resümee beenden, das erklären und rechtfertigen soll, warum die Philosophie der Ästhetik eine so starke Stellung gegeben hat.

Etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen – das ist ein Schwerpunkt aller ästhetischen Wahrnehmung. Freilich reicht diese Wahrnehmung meist weit über ein bloßes vollzugsorientiertes Vernehmen hinaus. Vor allem die Wahrnehmung von Kunstwerken schließt notwendigerweise eine interpretierende und erkennende Aufmerksamkeit mit ein. Ziel auch dieses Interpretierens und Erkennens aber ist es zuerst und vor allem, bei dem artikulierenden Erscheinen ihrer Gegenstände zu sein. Im Anschluß an Hegel, Nietzsche, Heidegger und Adorno habe ich über den Wert dieser Begegnung einiges gesagt. Deshalb möchte ich mich zum Schluß wieder auf den Sinn ästhetischer Wahrnehmung im allgemeinen konzentrieren.

In der ästhetischen Wahrnehmung, das ist der rote Faden der ästhetischen Theorie von Baumgarten bis zu Adorno (und darüber hinaus<sup>40</sup>), ereignet sich eine Affirmation des begrifflich und praktisch Unbestimmbaren; sie leistet, wie man mit Valéry sagen könnte, eine sensitive Beachtung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist. Sie ist darauf aus, ihre Gegenstände so zu belassen, nicht wie sie unter diesem oder jenem Aspekt sind, sondern wie sie unseren Sinnen jeweils, hier und jetzt, erscheinen. Diese Konzentration auf das momentane Erscheinen der *Dinge* aber ist stets zugleich eine Aufmerksamkeit für die Situation der *Wahrnehmung* ihres Erscheinens

40 K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M. 1981; R. Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989; A. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt/M. 1985; Ch. Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/M. 1991.

– und damit eine Rückbesinnung auf die unmittelbare *Gegenwart*, in der sie sich vollzieht. Die ästhetische Aufmerksamkeit für ein Geschehen der äußeren Welt ist so zugleich eine Aufmerksamkeit für uns selbst: für den Augenblick hier und jetzt. Ästhetische Aufmerksamkeit für Objekte der Kunst ist darüber hinaus häufig eine Aufmerksamkeit für Situationen, in denen wir nicht sind und niemals sein werden: für einen Augenblick jetzt und nie.

Dieses ästhetische Gewahrwerden freilich steht in einer unaufhebbaren Spannung zu anderen Formen des Selbstbewußtseins. Als ein anschauliches Bewußtsein der faktischen oder möglichen Gegenwart unseres Daseins bildet es einen (unterschiedlich großen und unterschiedlich stark empfundenen) Kontrast zu allem Bewußtsein davon, wer wir über längere Dauer sind und wer wir über längere Dauer sein wollen. Im Vollzug der ästhetischen Erfahrung stellen wir dieses Wissen zurück, um für eine Weile außerhalb der Kontinuität unseres Lebens zu stehen. Das ästhetische Interesse – oder, wenn wir Kants Wortwahl folgen wollen, das besondere ästhetische Desinteresse – beruht auf dem Verlangen, der Gegenwart des eigenen Daseins wahrnehmend inne zu sein. Für erkennende Wesen aber bedeutet die bewußt erlebte Gegenwart ein Auflodern der Unbestimmtheit in allem, was theoretisch und praktisch bestimmt werden kann. Die unerkannten wie unergriffenen Möglichkeiten, die dabei hervorscheinen, in ihrer Intransparenz zu vergegenwärtigen, ist eine besondere Leistung der ästhetischen Anschauung. Ohne ästhetisches Bewußtsein ist kein Bewußtsein der eigenen Gegenwart möglich.

Ästhetische Aufmerksamkeit – inmitten einer Stadt, am Rand der Zivilisation, in der Wahrnehmung, Herstellung und Darbietung von Kunst – wäre somit ein wesentlicher Zug des menschlichen Selbstbewußtseins. Aber sie ist ein wesentlich partikularer Zug. Sie ist weniger ein Bewußtsein bestimmter Tatsachen, Wünsche, Pflichten oder Entwürfe als vielmehr ein Sinn für das Hier und Jetzt des eigenen Lebens, wie es nur

in der Offenheit für das Erscheinungsspiel einer gegebenen Situation zugänglich wird. Die Veränderlichkeit dieser Erscheinungen erinnert dabei an die Vergänglichkeit dieser wie jeder Gegenwart des Erscheinens – und an die von Valéry gepriesenen Wonnen dieser Vergänglichkeit. Heidegger wollte der Philosophie einen Ausweg aus der Seinsvergessenheit zeigen. Die Ästhetik – Heideggers eigene Kunstphilosophie inbegriffen – gibt eine andere Empfehlung. Wir sollten nicht erscheinungsvergessen sein. Wir sollten nicht den Geschmack für den Augenblick verlieren. Denn dieses Gespür macht es möglich, die unbeherrschbare Gegenwart nicht als einen Mangel an Sinn oder Sein, sondern als eine Gelegenheit zu uns selbst zu ergreifen, die wir im folgerichtigen Denken und Handeln zwangsläufig auslassen müssen.

Auf dieser Spur hat sich die Ästhetik im deutschsprachigen Raum – aber nicht allein dort, wie mein Kronzeuge Valéry belegt – zu einer eigenständigen und unverzichtbaren Disziplin der Philosophie entwickelt. Ein *eigenständiger* Teil der Philosophie ist die Ästhetik, weil sie von einem Weltverhältnis handelt, das weder auf theoretische noch auf ethische Zugänge rückführbar ist. *Unverzichtbar* für andere philosophische Disziplinen – und also für das Philosophieren selbst – ist die Ästhetik, weil sie von irreduziblen Aspekten der Welt und des Lebens handelt. Weder die dem ästhetischen Bewußtsein zugängliche Wirklichkeit noch die in ihm erreichbare Gegenwartigkeit kann im Rahmen anderer Disziplinen ohne Verzerrung behandelt werden.

Gewiß könnte man sagen, die Ästhetik als eine Lehre von besonderen Möglichkeiten der Wahrnehmung und besonderen Möglichkeiten des Lebensvollzugs sei ein Teil *sowohl* einer umfassenden Wahrnehmungstheorie *als auch* einer umfassenden Ethik. Da wir es aber nicht mit zwei Teilen der Ästhetik zu tun haben, von denen der eine zur theoretischen und der andere zur praktischen Philosophie zählen würde, sondern vielmehr mit *ein und denselben* zentralen Analysestücken, die relativ selbständige Partien sowohl einer erweiterten Ethik als

auch einer erweiterten Erkenntnistheorie sind: darum ist sie eine Disziplin eigenen Rechts.

Aus der Perspektive der *theoretischen* Philosophie leistet die Ästhetik einen unverzichtbaren Beitrag, weil sie eine Dimension des Wirklichen aufdeckt, die sich der erkennenden Fixierung entzieht und doch ein Aspekt der erkennbaren Wirklichkeit ist.<sup>41</sup> Die Beachtung des Erscheinenden macht erfahrbar, daß die Wirklichkeit reicher ist als alles, was an ihr mit propositionaler Bestimmtheit erkannt werden kann. Die Ästhetik läßt eine Grenze aller theoretischen Weltauffassung sichtbar werden, der gegenüber Erkenntnistheorie und Philosophie des Geistes nicht blind sein dürfen.

Aus der Sicht der *praktischen* Philosophie leistet die Ästhetik einen unverzichtbaren Beitrag, weil sie von einer Lebensmöglichkeit des Menschen handelt, die ihm eine besondere, selbstzweckhafte Gegenwartigkeit des eigenen Daseins eröffnet. Da die ästhetische Weltbegegnung eine ausgezeichnete Lebensmöglichkeit des Menschen darstellt, darf sie weder von einer Ethik des guten Lebens noch von einer Ethik der moralischen Rücksicht außer acht gelassen werden. Denn sie gehört zu jenen Lebensformen, die sowohl im eigenen Interesse gesucht als auch durch moralische Normen geschützt werden sollten.<sup>42</sup>

Dennoch besteht keinerlei Anlaß, die Ästhetik in den Stand einer philosophischen Königsdisziplin zu erheben. Nicht minder unbegründet wäre es, das ästhetische Verhalten zum Gipfel der menschlichen Möglichkeiten zu erklären. Vollzüge der ästhetischen Wahrnehmung können die Möglichkeiten der menschlichen Wahrnehmung in nahezu allen Bereichen bereichern – das ist alles. Sie machen eine wie

41 Zu diesem Verhältnis von Erkennbarkeit und Unerkennbarkeit vgl. M. Seel, Bestimmen und Bestimmenlassen. Anfänge einer medialen Erkenntnistheorie, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 46/1998, 351–365.

42 Vgl. M. Seel, Ästhetik als Teil einer differenzierten Ethik, in: ders., Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt/M. 1996, 11–35.

immer flüchtige Affirmation der momentanen Gegenwart möglich. Ihre Zäsuren aber können das Potential des begrifflichen Erkennens und des eingreifenden Handelns weder überbieten noch ersetzen, sowenig diese die Offenheit für das Erscheinen ersetzen oder überbieten können. Die Begegnung mit dem Besonderen – mit der »Einmaligkeit der Welt«, wie Adorno und Horkheimer an einer Stelle ihrer ansonsten so finsternen *Dialektik der Aufklärung* sagen<sup>43</sup> – hat ihren Sinn in sich selbst. Das ist die bescheidene Botschaft der Ästhetik seit den Tagen von Baumgarten und Kant.

43 M. Horkheimer / Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1986, 231.