

Meiner



Gert Mattenklott (Hg.)

Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste

Epistemische, ästhetische und religiöse
Formen von Erfahrung im Vergleich

Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste

Epistemische, ästhetische und religiöse Formen
von Erfahrung im Vergleich

Sonderheft des Jahrgangs 2004
der Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von
GERT MATTENKLOTT

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Im Felix Meiner Verlag erscheinen folgende Zeitschriften und Jahrbücher:

- Archiv für Begriffsgeschichte
- Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft
- Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch für die Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte
- Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie
- Hegel-Studien
- Phänomenologische Forschungen

Ausführliche Informationen finden Sie im Internet unter www.meiner.de.

Zuletzt erschienen als Sonderhefte der ZÄK:

Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks (Jg. 2000)

Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären (Jg. 2002)

Ursula Franke / Josef Früchtel (Hg.): Kunst und Demokratie (Jg. 2003)

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft

Sonderheft · ISBN 3-7873-1698-1 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2004. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Vorwort. Von <i>Gert Mattenklott</i>	V
--	---

I. EPISTEMISCHE ERFAHRUNGSFORMEN

<i>Bernd Blaschke</i> : Ästhetik und Ideologie – Zur Kritik ästhetischer Erfahrung als epistemischer bei Adorno und Paul de Man	1
<i>Helmut Pape</i> : Kreative Interpretationen – Denkerfahrung und die Identität abstrakter Gegenstände	19
<i>Matthias Jung</i> : Qualitative Erfahrung in Alltag, Kunst und Religion	31

II. ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG

<i>Arbogast Schmitt</i> : Die Entgrenzung der Künste durch ihre Ästhetisierung bei Baumgarten	55
<i>Martin Seel</i> : Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – Fünf Thesen	73
<i>Michael Lüthy</i> : ›Sehen‹ contra ›Erkennen‹ – »Die Erschießung Kaiser Maximilians« und »Die Eisenbahn« von Edouard Manet	83
<i>Herbert Molderings</i> : Ästhetik des Möglichen – Zur Erfindungsgeschichte der Readymades Marcel Duchamps	103
<i>Brigitte Obermayr</i> : Erfahrungen der Leere – Der Status der Leerstelle in der ästhetischen Text-Erfahrung	137
<i>Friedrich Geiger</i> : ›Katzenmusik‹ – Zur ästhetischen Erfahrung kompositorischer Innovation	155

III. RELIGIÖSE ERFAHRUNG

<i>Renate Schlesier</i> : Künstlerische Kreation und religiöse Erfahrung – Verwendungsgeschichtliche Anmerkungen zum Begriff der Inspiration	177
<i>Martin Vöhler</i> : Dichtung als Begeisterungserfahrung – Zur Konzeption des Platonischen »Ion«	195

<i>Angelika Malinar: Körper-Theater und Selbst-Erkenntnis – Konzepte von Erfahrung in der indischen Philosophie</i>	211
<i>Alois Hahn: Verantwortung im Kontext von Religion und Kunst</i>	233
<i>Werner Busch: Caspar David Friedrich und Friedrich Schleiermacher</i>	255
<i>Anschriften der Autoren</i>	269

VORWORT

Glauben, Wissen und ästhetische Erfahrung stehen in der abendländischen Tradition seit jeher in einem triangulären Verhältnis. Ihre systematische Beziehung zueinander tritt allerdings mit jeder historischen Epoche in eine andere Konstellation. Anders bedeutet nicht immer neu, wie einige Beiträge dieses Bandes zeigen. Vielmehr scheint es, daß die meisten Begriffe und Vorstellungsinhalte, ja selbst die argumentativen Grundmuster bereits in Dichtung und Philosophie der griechischen Antike von Homer (Renate Schlesier) über Plato (Schlesier, Martin Vöhler) bis Aristoteles (Arbogast Schmitt) zur Sprache gekommen sind. In welchem Verhältnis stehen Enthusiasmus, Intuition und schöpferische Produktivität von Künstlern und ihren Verehrern auf der einen Seite, von methodischer Ordnung, Wissen und handwerklicher Tradition auf der anderen? Soll man religiöse Inspiration, wissenschaftliche Bildung und ästhetische Erfahrung als komplementäre Zweige verstehen, »auf einen Baum der Erkenntnis geimpft«, wie Jean Paul sagen würde, sind sie hierarchisch angeordnet oder schließen sie einander aus? Sind Religion, Wissenschaft und Kunst überhaupt so sauber voneinander zu scheiden, wie diese Begriffe es suggerieren, oder ist diese Begriffsbildung nicht selbst bereits eine Reaktion des wissenschaftlichen Geistes auf Formen der Wahrnehmung und des Wissens, gegen die er sich selbst abzugrenzen Bedürfnis und Notwendigkeit verspürt?

Es sind sämtlich Fragen, so lassen die Aufsätze dieses Bandes zu Texten der alten Welt erkennen, die bereits in der Homerischen Epik anklingen und vorbereitet werden, bei Plato im Spektrum seines Gesamtwerks entfaltet und von Aristoteles Stellung nehmend beantwortet werden. Bis ins 18. Jahrhundert begünstigen diese Antworten bekanntlich Religion und Wissenschaft auf die eine oder andere Weise, ehe Baumgarten in einem ersten Versuch, die wissenschaftliche Ratio als eine Erkenntnisform *sui generis* gegenüber anderen abzugrenzen, auch den Sinnen eine selbständige Funktion für die Erkenntnis des Wahren zubilligt. Damit steht er am Beginn der klassischen Ästhetik und deren Bemühen, diese Aufwertung der sinnlichen Vermögen in eine Philosophie autonomer Kunst zu überführen, die zumindest zeitweilig und unter gewissen Umständen ein originäres Verhältnis zur Wahrheit unterhält.

Das Symposium über »Erfahrungsformen im Vergleich«, für das die Beiträge dieses Bandes verfaßt worden sind (die Aufsätze von Angelika Malinar und Vöhler nachträglich), hatte nicht den Zweck, diese Geschichte und ihren antiken Vorlauf noch einmal nachzuzeichnen oder neu zu bebildern. So war denn auch die für diesen Band übernommene Dreigliederung den Beiträgern nicht als eine stabile Systematik vorgegeben, sondern im Sinn einer heuristischen Frage vorgelegt worden. Das entspricht dem Selbstverständnis des Sonderforschungsbereichs, in dessen institutionellem Zusammenhang das Symposium und diese Publikation konzipiert

worden sind. Sein Interesse ist nicht vorrangig historiographisch und systematisch nur in dem Sinne, daß selbst die überkommenen Grundbegriffe einer solchen Systematik aus Epistemologie, Ästhetik und Theologie zur Überprüfung anstehen.

Deren Fluchtpunkt ist durch die aktuelle Situation vorgegeben, in welcher sich die Künste und ihre traditionellen Reflexionsformen in Kritik, Wissenschaft und philosophischer Ästhetik vorerst noch schwer überschaubar und unübersichtlich entgrenzt, verwandelt und neu bestimmt finden. Freilich zeigt sich auch sogleich schon, mit welcher Vorsicht diese Diagnose für jeden einzelnen der genannten Begriffe zu stellen ist. Bezieht man etwa »Entgrenzung« auf das Verhältnis der Künste zueinander, so scheint die Schleifung von deren Grenzen kein Resultat neuerer Medienentwicklung zu sein, wie es bereits Adornos Feststellung einer »Verfransung« für die Künste der Avantgarden nach 1900 und deren Nachfolger nahe gelegt hatte. Im vorliegenden Band spricht Martin Seel davon, daß es »klare Grenzen zwischen den Künsten nicht gibt und nie gab«, so daß das Neue in diesem Fall allenfalls darin bestehe, daß die je besonderen Beziehungen der einzelnen Künste zueinander »gleichsam beim Wort genommen und öffentlich gemacht« würden. – Will man »Entgrenzung« statt dessen auf jene Einebnung der ästhetischen Differenz zwischen Kunst und Nichtkunst beziehen, wie sie sich seit der Frühromantik über Duchamp bis zu dessen verspäteter Rezeption in der postmodernen Rezeption französischer Kunstphilosophie vollzieht, so gerät die Begriffsbildung auch hier schnell in heftige Turbulenzen. Alois Hahn bemerkt im Anschluß an Schulz-Buschhaus zwar die gemeinsame polemische Front von Marinetti und D'Annunzio gegen die Kunstautonomie der *l'art pour l'art*-Doktrin zugunsten eines politischen Aktionismus; andererseits würde auch diese Form von Transgression einem nicht politischen, sondern ästhetischen Zwang zur Überbietung unterliegen. Tatsächlich liefert dafür die Textgeschichte des Manifestismus reichlich Beispiele. Bereits für Duchamp scheint nicht zu gelten, worauf ihn der populärste Strang seiner Wirkungsgeschichte festlegen will, die polemische Entgrenzung des Kunstbegriffs auf Kosten der traditionellen Kunsteliten und zugunsten einer *anything goes*-Ästhetisierung der Lebenswelt. Die Auswertung des Kontextes der Readymades von Duchamp aus dessen Notizheften und Selbstdeutungen, wie Herbert Molderings sie hier vorführt, bestätigt zwar den Entgrenzungsbegriff, entzieht aber dessen Postmodernisierung zumindest für den Kunstrevolutionär Duchamp den Boden. Die ebenso obsessive wie ironische Verknüpfung der eigenen Produktion mit Spekulationen über die sinnliche Repräsentation einer vierten Dimension der Dingwelt im Anschluß an mathematische Theorien will den ästhetischen Spielraum für Möglichkeiten aller Art erweitern, ohne deshalb die Vorstellung des Werks preiszugeben; in der Frage zugespitzt: »Peut-on faire des œuvres, qui ne soient pas l'art?« Ironie und Humor sowie das Spiel mit der Narrenkappe sieht Molderings bei Duchamp als Sperre gegen ein Anlegen eines ausschließlich epistemologischen Wahrheitsanspruchs an derartige Werke: vom Autor dieses Beitrags mit deutlicher Sympathie konstatiert.

Wollte man einen roten Faden durch die teils allgemein kritischen und programmatischen, teils kasuistisch argumentierenden Beiträge dieses Bandes ziehen, so läßt er sich an die Frage knüpfen, ob es einen wesentlichen Sinn ästhetischer Erfahrung *sui generis* gibt, unabhängig von gnoseologischen Leistungen oder kryptotheologischen Funktionen. Die Antworten im epistemologisch argumentierenden Teil I dieses Bandes sind erst einmal kritisch formuliert: Bernd Blaschke gegenüber Ideologiekritik älterer und neuerer Provenienz sowie der Frankfurter Schule. Einen konzeptiven Anspruch darüber hinaus erhebt: Pape, indem er die formalen Bedingungen interpretierender Rede skizziert, die ihre eigene Rationalität nicht mit derjenigen ihres Objekts verwechselt; Matthias Jung indem er emphatisch an John Dewey erinnert. Wo Antworten exemplarisch angelegt sind, wie etwa bei Michael Lüthy über Manet und Brigitte Obermayr über Nikolaj Gogols »Mantel«-Erzählung im II. Teil, bestätigt sich die Ausgangsvermutung, daß unsere trianguläre Systematik höchst fragwürdig ist. Wenn Lüthy bei Manet eine Reaktion auf das »Unanschaulichwerden der Geschichte« konstatiert, ein Durchlöchern des epistemischen Diskurses, in dessen Kontext das überkommene Historienbild steht, so stiftet doch sein berühmtes Gemälde über »Die Erschießung Kaiser Maximilians« seinerseits eine durchaus epistemologisch konturierbare Einsicht in die Krise dieses Genres, die Manet als eine solche bewußt werden läßt. Das gilt ähnlich über die Studie von Obermayr, die – wie auch Lüthy – an Wolfgang Isters Erzähltheorie anknüpft. Die analysierten Werke verweigern hier zwar ostentativ die Mimesis epistemischer Erkenntnis, appellieren aber durch ihre Kunstmittel, wie den unendlichen Aufschub von Zeichen und Sinn oder die Perforierung von Diskursen an einen erkennenden Leser. – Friedrich Geiger, der seine Betrachtung der ästhetischen Erfahrung musikalischer Innovation widmet, verkehrt die Blickrichtung. Statt von der Hypothese einer ästhetischen Erfahrung *sui generis* ausgehend nach deren Verhältnis zum erkennenden Begriff zu fragen, beschreibt er, wie gewisse ideologiehaltige Redeweisen (»Katzenmusik«) die ästhetische Erfahrung von Innovationen kanalisieren, wenn nicht überhaupt blockieren. Damit ist das Verhältnis ästhetischer Erfahrung zu den Sprachen, in denen sie sich bekundet (oder durch die sie blockiert wird), angeschnitten, ein Thema, das einer ausführlicheren Bearbeitung harret. Das gilt in einem viel weiter reichenden Sinn auch für die Thematik des Beitrags von Angelika Malinar, dem einzigen dieses Bandes, der sich auf eine außereuropäische Kultur bezieht und damit die Grenzen von Blickwinkel und Argumenten nicht nur des hier dokumentierten Symposions, sondern der Arbeit des Sonderforschungsberichts »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« generell verdeutlicht. Inwieweit ästhetische Erfahrungen bereits auch in der Vergangenheit schon immer wieder, erst recht aber in unserer Gegenwart interkulturell entgrenzt und globalisiert werden, eröffnet als Frage ein neues Forschungsfeld.

Am Schluß des Bandes steht eine Untersuchung, in der sich die begriffliche Trennschärfe der diversen Erfahrungsformen als nicht minder fragwürdig wie in den zuvor genannten Studien erweist, Werner Buschs Untersuchung von Caspar

David Friedrichs Verhältnis zu Schleiermacher in der III. Abteilung dieses Bandes. Buschs Pointe bei seiner Deutung von Friedrichs »Mönch am Meer« und der »Abtei im Eichwald« bringt zwar die theologische Semantik von Friedrichs Bildern zum Vorschein, diese Theologie aber als »höhern Realismus« (Schleiermacher) einer Zeichenlehre geometrischer Formen, die nicht auf die ästhetische (parareligiöse) Überwältigung durch das Erhabene setzt, sondern auf die Erläuterung göttlicher Sinnhaftigkeit der Welt an den intellegibel geometrischen Formen der Natur. Unversehens blitzt damit an einem Beispiel des 19. Jahrhunderts auf, worauf Arbogast Schmitt am Schluß seines Beitrags hinweist: auf die Aktualität der Auffassungen des Aristoteles, der Dichtung einerseits zwar »von Formen einer epistemischen Rationalität« unterschieden sehen wollte, doch ohne andererseits die »Abstraktheit einer unmittelbaren Sinneserfahrung« dagegen auszuspielen. Statt dessen verfolge der Philosoph der alten Welt »das Konzept einer Rationalität, die dem Konkreten selbst immanent ist und in ihm und durch es dargestellt – und mitempfunden – werden kann.«

Die Konzeption des Symposions »Erfahrungsformen im Vergleich« ist vom Sprecher des Sonderforschungsbereichs der DFG »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« Werner Busch in Beratung mit Erika Fischer-Lichte, Gertrud Koch, Michael Lüthy, Bernd Seidensticker und dem Herausgeber entwickelt worden.

Die redaktionelle Betreuung dieses Bandes hat Rainer Falk M.A. besorgt. Der Herausgeber dankt Marion Lauschke und Jens-Sören Mann vom Meiner Verlag für die zuverlässige Zusammenarbeit bei der Drucklegung.

Gert Mattenklott

ÄSTHETIK UND IDEOLOGIE

Zur Kritik ästhetischer Erfahrung als epistemischer bei Adorno und Paul de Man

Von Bernd Blaschke

Dieser Essay analysiert und kritisiert in drei Schritten den Status von Wahrheitsansprüchen in Theorien der Kunst oder Literatur, um diese im vierten und letzten Schritt ganz zu verabschieden. Es geht um die Bezüge – oder genauer: Differenzen – von epistemischen Erfahrungen und ästhetischen Erfahrungen, von Wissen und Kunst, von Wahrheit und Schönheit. Man möge mir nachsehen, daß ich recht ausführlich (in den Abschnitten I–III) mit der philosophischen Abrißbirne unterwegs bin und dann nur recht knapp und ausblickshaft zu konstruktiveren Bestimmungen gelange. Zu Beginn mehrjähriger Forschungen zu den Grenzen ästhetischer Erfahrung mögen solche destruktiven Inventuren wichtiger Positionen legitim und nützlich sein.

I. Schwierigkeiten mit Ideologiekritik

An ihren begriffsgeschichtlichen Anfängen entstanden ›Ästhetik‹ und ›Ideologie‹ aus der gleichen philosophischen Denkbewegung. Baumgarten wertet um 1750 im Rahmen der Erkenntnistheorie die ›unteren‹, sinnlichen Erkenntnisvermögen auf. Ästhetik als philosophische Disziplin entspringt einem *epistemischen* Fragezusammenhang, dessen strikten leibfernen Rationalismus sie um sinnliche Komponenten der Wissenseinstehung ergänzen will. Analogens Ursprung ist der Begriff ›Ideologie‹ bei Destutt de Tracy in seinen *Elements d'Idéologie* (publiziert 1803 ff.). Die Idéologues wollen auf Basis von Condillacs Sensualismus alles Wissen aus den Sinnen ableiten. Künste spielen dabei am Rande eine Rolle als sinnliche Übungs- und Vermittlungsmedien des sinnenbasierten Wissens; besonders interessiert an einer didaktischen Rolle der Künste bei der Ausbildung von Sensibilität und Moral ist der Idéologue Degérando.

Die traurige Karriere des Wortes ›Ideologie‹ als Schimpfwort hat Napoleon zu verantworten. Ehemals Parteigänger der epistemologischen und didaktischen Programmatik der Idéologues denunziert Napoleon diese in dem Moment als ›Schwätzer‹ und als realitätsfremde Luftschloßbauer, in dem sie sich als Republikaner gegen seine imperiale Politik aussprechen. Marx und alle weiteren Ideologiekritiker verwenden das Wort dann stets pejorativ im Sinne von ›falsches Bewußtsein‹. ›Ideologie‹ als affirmative Bezeichnung, gewissermaßen als kleine Schwester der Ästhetik in einer Familie sensualistischer Erkenntnistheorien, war damit gestorben. Nun konnten Ästhetik und die Künste selber unter Ideologieverdacht geraten. Seit dem

19. Jahrhundert müssen die Künste nicht mehr nur mit dem alten Vorwurf Platons leben, daß die Dichter ›lügen‹; nunmehr wird ihnen im Namen der Ideologiekritik Verschleierung häßlich ungerechter Wirklichkeiten, Vorspiegelung vermeintlicher Freiheit und Vertuschung sozialer Funktionen vorgeworfen. Terry Eagletons großer Abriß der Geschichte der Ästhetiken in ihren je spezifischen ideologischen Kontexten und Verstrickungen ist der wohl umfassendste und auch smarteste, am wenigsten plump reduktionistische Versuch einer solchen Anwendung von Ideologiekritik auf Ästhetiken.¹

Bevor ich die zwei meines Erachtens interessantesten Modelle neuerer ideologiekritischer *Ästhetik* diskutiere, möchte ich meine kritische, polemische Perspektive auf Ideologiekritik *generell* artikulieren. Für kritisches Denken – gegen Ideologiekritik, das ist der Impuls der am Anfang dieser Überlegungen stand. Wie ist mein Plädoyer für Kritik und für polemisches Argumentieren, aber gegen Ideologiekritik zu verstehen? Ideologiekritik ist nach den landläufigen Definitionen die Kritik an falschem Bewußtsein. Natürlich ist Ideologiekritik (am deutlichsten in ihren vulgären Formen) die Kritik am falschen Bewußtsein *der anderen!* Dummerweise im Besitz falschen Bewußtseins zu sein heißt aber mehr, als einfach nur einen falschen Gedanken oder einen unwahren Satz zu äußern. Gegen den einen oder anderen falschen Gedanken hilft einfache Kritik dieser speziellen falschen Gedanken. Ideologiekritik

¹ Terry Eagleton: *Ästhetik – Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart und Weimar 1994. – Wolfgang Iser skizziert statt einer Anwendung von Ideologiekritik auf die Ästhetik ein Beerungsverhältnis von Ideologie(n) und Ästhetik, bei dem letztere weitaus eleganter dasteht. Iser weist in seiner Analyse der gegenwärtigen Konjunktur des Ästhetischen darauf hin, daß die »Modellierungsoperationen des Ästhetischen und die von ihr bewirkte Ästhetisierung weiter Bereiche des Lebens« ein funktionales Äquivalent der ausgestorbenen Ideologien respektive der »Großen Erzählungen« seien: »Im Gegensatz zur Ideologie ist die Modellierungsoperation des Ästhetischen am Ende eine angemessene Antwort auf die Herausforderung durch Offenheit. Denn Gestaltformierung ist ständiges Bearbeiten der natürlichen Gegebenheiten unserer Welt, die vom Verbund der körpernahen Sinne geleistet wird. Ein solches Modellieren schafft begrenzte Nahorientierung, der insofern die Offenheit eingezeichnet bleibt, als die hervorgebrachten Designs wieder zerfallen können, um ihrerseits wieder Material neuer Gestaltung zu werden. In diesem Prozeß bildet die Modellierungsoperation des Ästhetischen das Grundmuster gegenwärtiger Weltherstellung ab.« (Wolfgang Iser: *Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen*, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. von Joachim Küpper und Christoph Menke, Frankfurt/M. 2003, 195 f.) Für meine Frage nach der epistemischen Fixierung der Theorien ästhetischer Erfahrung ist Isers Beerbung von Ideologie durch Ästhetik allerdings nicht recht anschlussfähig, da er die Funktion von Ideologien wie Ästhetik kaum auf Wahrheit bezieht, sondern eben nur auf ›Orientierung‹. Isers basales Interesse gilt der anthropologischen Funktion der Fiktionen, nicht der ästhetischen Erfahrung und auch nicht der philosophischen Leitgröße der Kognition. Vgl. dazu Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt/M. 1993, 23 und 282 ff. Grundsätzlich erscheint Isers Ersetzbarkeit von Ideologie durch Ästhetik in der systematischen Hinsicht von Funktionstrennungen freilich unterkomplex; Martin Seels Abgrenzungen des im engeren Sinne Ästhetischen gegenüber einer solch weiten Auffassung einer weltmodellierenden ›Aisthesis‹ liefert einen Einspruch gegen die Promotion der Ästhetik zur universalen, orientierenden Grundlagendisziplin, Luhmanns Theorie ausdifferenzierter Gesellschaften mit spezialisierten Funktionssystemen den anderen.

zielt jedoch auf mehr als auf einzelne Irrtümer. Sie unterstellt dem Opfer ihrer Kritik, nicht nur einzelne falsche Meinungen zu haben. Sie unterstellt ihm eine falsche, unwahre Weltanschauung, eine systematisch verzerrte Wahrnehmung. Ihr Gegenstand oder Opfer habe ein falsches Bewußtsein als Totalität. Ideologie funktioniere demnach wie ein infektiöser Quellcode lauter notwendig falscher Einzelgedanken. Ideologiekritik unterstellt dem anderen, unbewußt verstrickt zu sein in ein Produktionssystem falscher Meinungen. Ideologiekritik ist demnach, böse formuliert, eine herablassende Form von Besserwisseri. Sie stellt sich in den Rücken des anderen und sagt: Ich sehe was, was Du nicht siehst, was Dich aber determiniert.

Die feinere Art von Ideologiekritik weiß auch um die blinden Flecken im eigenen Blick. Diese selbstreflexive Art der Ideologiekritik, mit der wir es bei Adorno und de Man zu tun haben, weiß um die Standortabhängigkeit *jedes* Blicks und *jedes* Kritisierens. Sie verstrickt sich freilich, da sie von den Ansprüchen aufs große Ganze, auf Totalitätszusammenhänge nicht lassen will, in Aporien angesichts ihrer eigenen Beobachterposition. Bei Adorno führt das zur Frage, wie man angesichts eines totalen Verblendungszusammenhangs überhaupt noch einen kritischen Blick aufs schlimme Ganze werfen und artikulieren kann.

Die Alternative zur Ideologiekritik ist nun keineswegs, daß man jede Meinung und jeden Gedanken gut oder akzeptabel finden muß. Die Alternative zu Ideologiekritik als einer Kritik an Weltanschauungssystemen ist die Kritik an einzelnen Ansichten oder Sätzen. Ihre Grundunterstellung ist das hermeneutische ›principle of charity‹: Der andere ist nicht doof, er wird die meisten Dinge, die er denkt und sagt, schon aus guten Gründen sagen. Ich kann die mir falsch scheinenden Äußerungen des anderen dann als solche kritisieren, ohne gleich eine systematische und totale Falschheit seiner Weltanschauung projizieren zu müssen. Ideologiekritik ist eine verschwörungstheoretisch veranlagte Hermeneutik des Verdachts. Kritik ist die konkrete argumentative Widerlegung bestimmter Sätze, nicht deren Explikation als Symptome eines großen falschen Ganzen. Ideologiekritik zielt auf totalitäre Weltanschauungen. Kritik auf den Widerstreit in Sachfragen.

In den beiden folgenden Schritten werde ich zwei der gewiß klügsten und komplexesten Formen der Anwendung von Ideologiekritik auf Ästhetik kritisch skizzieren. Im letzten Schritt werde ich dann behaupten, daß Ästhetik in ihren meisten Ausprägungen und besonders bei ihren ideologiekritisch argumentierenden Vordenkern durch ihre Einbindung in Erkenntnistheorien viel zu einseitig auf epistemische Leistungen festgelegt wurde, um dem gerecht zu werden, was man seit Croce (1894), Dewey (1897) oder Jauß (1975)² als ästhetische Erfahrung zu spezifizieren versucht. Ästhetik war in ihrem Ursprung eine Magd der wahrheitsfixierten Philosophie. Das mag mithin am deutschen Wort ›Wahrnehmung‹ liegen, das

² Zur Begriffsgeschichte von ›ästhetischer Erfahrung‹ vgl. den exzellenten und komparativistisch materialreichen Eintrag von Georg Maag in: *Ästhetische Grundbegriffe*, II, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart 1997, 260–275.

allzu epistemisch klingt, auch wenn das Herkunftswörterbuch eine von ›Wahrheit‹ unterschiedene Etymologie anbietet. Gemäß Duden-Herkunftswörterbuch ist das deutsche Adjektiv wahr, von dem sich ›Wahrheit‹ herleitet, mit lateinisch ›verus‹ verwandt. Beide gehören im Sinne von ›vertrauenswert‹ zur indogermanischen Wurzel ›*uer‹ (›Gunst, Freundlichkeit erweisen‹). Das Wort ›Wahrnehmen‹ hingegen stamme vom germanischen Substantiv ›wara‹ (›Aufmerksamkeit, Acht, Obhut, Aufsicht‹). Man muß nun keineswegs heideggerianisch ursprungsverliebt sein, um ästhetische Erfahrungen und den Wert der Künste lieber auf ›Aufmerksamkeit‹ (für Erscheinungen, Formen und Präsenzen) zu gründen als auf ›vertrauenswerte‹ Wahrheiten, die man Kunstwerken zuschreibt.

II. Adorno: Kunst ist einziger Ort emphatischer Wahrheit und doch immer ideologisch

»Durchaus unideologisch ist Kunst wohl überhaupt nicht möglich.«³ So steht es in Adornos *Ästhetischer Theorie*, der doch zugleich die schwere Aufgabe zufällt, Kunst als Statthalter der Wahrheit im vermeintlich totalen Verblendungszusammenhang aufzuweisen. Kunst steht für den negativen Dialektiker also irreduzibel und emphatisch auf beiden Seiten der Scheidelinie von wahren und falschem Bewußtsein. Kunst verdankt gemäß Adorno diese ungemütliche Position ihrem Doppelcharakter als autonome Praxis, die sich der schlimmen Gesellschaft entgegensetzt und doch zugleich durch und durch ›fait social‹ ist.⁴ Verdeutlichen wir uns an der *Frühen Einleitung* in die *Ästhetische Theorie*, welche Geltungsansprüche Adorno der Kunst zuschreibt. Und beobachten wir zugleich, wie er dabei ästhetische Erfahrung als notwendig von Theorie geleitete und in Theorie mündende Praxis strikt auf epistemische Ansprüche vereidigt⁵: »Verstehen hat zu seiner Idee, daß man durch die volle Erfahrung des Kunstwerks hindurch seines Gehalts als eines Geistigen inneverde. [...] Verstanden werden Kunstwerke erst, wo ihre Erfahrung die Alternative

³ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, 351.

⁴ Ebd., 340: »Der Doppelcharakter von Kunst: der von Autonomie und fait social äußert sich stets wieder in handfesten Abhängigkeiten und Konflikten beider Sphären.«

⁵ Ebd., 515. Zum Wahrheitsgehalt von Kunstwerken und zur notwendigen Rolle der Philosophie, die entgegen allen Beteuerungen Adornos von den Artisten als unersetzlichen Statthaltern doch (wie schon Rüdiger Bubner scharfsinnig darlegte) als Vordenkerin und Richterin des geschichtsphilosophisch Angesagten der Kunst ihren Wahrheitswert zuweist, vgl. ebd., 191 und 193: »Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.« Und: »Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes, rechtfertigt Ästhetik. Während kein Kunstwerk in rationalistischen Bestimmungen wie dem von ihm Geurteilten aufgeht, wendet sich gleichwohl ein jegliches durch die Bedürftigkeit seines Rätselcharakters sich an deutende Vernunft.«

wahr oder falsch erreicht, oder, als deren Vorstufe, die von richtig und falsch. Kritik tritt nicht äußerlich zur ästhetischen *Erfahrung* hinzu, sondern ist ihr immanent. Ein Kunstwerk als Komplexion von Wahrheit begreifen, bringt es in Relation zu seiner Unwahrheit, denn keines ist, das nicht teilhätte an dem Unwahren außer ihm, dem des Weltalters. Ästhetik, die nicht in der Perspektive auf Wahrheit sich bewegt, erschläft vor ihrer Aufgabe; meist ist sie kulinarisch. Weil Kunstwerken das Moment von Wahrheit wesentlich ist, partizipieren sie an Erkenntnis«.

Kunsterfahrung ohne Kunstkritik ist für Adorno also keine. Und Kunstkritik ist für ihn nicht zu haben ohne das Urteil über wahr und falsch. Und dieses Urteil in der Wahrheitsfrage ist, wie Adorno eingestehen muß, doch wieder Sache der dafür kompetenten Philosophie, denn nur sie verfüge über das letztgültige Medium der Wahrheit – die Begriffe⁶: »Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs. [...] G]enuine ästhetische Erfahrung muß Philosophie werden oder sie ist überhaupt nicht.« Philosophische Begrifflichkeit und ästhetische Erfahrung sollen im Nachvollzug des Kunstwerkes zwanglos fusionieren, und dies soll gar um den Preis philosophischer Selbstauflösung geschehen⁷: »Der Wahrheitsgehalt eines Werkes bedarf der Philosophie. In ihm erst konvergiert diese mit der Kunst oder erlischt in ihr. Die Bahn dorthin ist die der reflektierten Immanenz der Werke, nicht die auswendige Applikation von Philosophemen.« Aber diese sich in der Hingabe ans Kunstwerk quasi selbstopfernde Philosophie behält gewissermaßen gleichwohl das letzte Wort – nämlich eben das begriffliche Wort, ohne das kein Gedanke und keine Wahrheit zu haben sind⁸: »Ein jegliches bedarf, um erfahren zu werden, des wie immer rudimentären Gedankens, und weil dieser nicht sich sistieren läßt, eigentlich der Philosophie als des denkenden Verhaltens«.

Diese Grenze von wahr und falsch verläuft gemäß Adorno manchmal durch das Werk eines Autors.⁹ Der Wahrheitsgehalt eines Werkes resultiere dabei eher aus den Formen als aus den Stoffen oder Intentionen der Künstler.¹⁰ Wahrheit und Ideo-

⁶ Ebd., 197.

⁷ Ebd., 507.

⁸ Ebd., 520.

⁹ Der virtuose Kunstrichter verdeutlicht dies etwa in seinem Aufsatz zu Stefan George in: Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1981, 523 ff. Manche der Verse Georges seien Belege profaschistisches, falschen Bewußtseins, andere – Instanzen der Wahrheit. In der *Ästhetischen Theorie*, 346, gibt er ein weiteres Beispiel: »Ein Modell des Wahrheitsgehalts eines in seinen Intentionen durchaus ideologischen Oeuvres ist Stifter.«

¹⁰ Zu Adornos Konzeption einer Kunstwahrheit als reziprotem Verhältnis von ästhetischer (formaler) Stimmigkeit und (inhaltlich-politisch) korrekter Auffassung vom desaströsen Zustand der geschichtlichen Wirklichkeit vgl. ebd., 519: »An der immanenten Stimmigkeit partizipiert ein richtiges Bewußtsein vom Auswendigen; der geistige und soziale Standort eines Werkes ist nur durch seine inwendige Kristallisation hindurch auszumachen. Kein künstlerisch Wahres, dessen Wahrheit nicht übergreifend sich legitimierte«. Albrecht Wellmer hat Adornos Konzeption einer emphatischen und mehrsinnigen Wahrheit des Kunstwerks zu rekonstruieren und weitgehend zu

logie seien häufig aufs innigste verschlungen und es bedürfe des kunstverständigen und geschichtsphilosophisch geschulten Kritikers, um die opponierenden Momente des Werkes ihrer gerechten Beurteilung zuzuführen¹¹: »Ideologie und Wahrheit der Kunst verhalten sich zueinander nicht wie Schafe und Böcke. Sie hat das eine nicht ohne das andere, solche Reziprozität lockt ihrerseits ebenso zum ideologischen Mißbrauch, wie sie zur summarischen Abfertigung im Kahlschlagstil ermuntert.«

Adornos Verteilung der Prädikate ›Wahrheit‹ und ›Ideologie‹ läßt sich nur verstehen, wenn man sie in ihren hochproblematischen geschichtsphilosophischen, ja eschatologischen Rahmen stellt. Wahrheit kann für ihn nur in der Negation der als katastrophal gesetzten Welt bestehen. Diese gesellschaftskritisch-geschichtsphilosophische Verpflichtung von Kunst und Philosophie auf Negation von Welt und von Wissenschaft¹² ist verschränkt mit einer – letztlich theologischen – Überlastung des Wahrheitsbegriffs. Wahrheit soll nichts weniger als Versöhnung¹³ bedeuten¹⁴: »In

retten versucht; seine Rekonstruktion ist allemal nützlich zur Erhellung von Adornos überlastetem Wahrheitsbegriff. Sein Rettungsversuch der Adornoschen Intentionen durch Übersetzung von ›Kunstwahrheit‹ in ein weniger messianisches Habermassches Schema von Geltungsansprüchen überzeugt freilich weniger. (Vgl. Albrecht Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt/M. 1985, besonders 30 ff.)

¹¹ Ebd., 347. Zwischen falschem Bewußtsein und seiner ästhetischen Darstellung kann es zu einem Umschlag kommen, der die Vorzeichen von wahr und falsch austauscht: »Darum entfalten sich die Werke, außer durch Interpretation und Kritik auch durch Rettung: sie zielt auf die Wahrheit falschen Bewußtseins in der ästhetischen Erscheinung. Große Kunstwerke können nicht lügen. Noch wo ihr Gehalt Schein ist, hat er als notwendiger eine Wahrheit, für welche die Kunstwerke zeugen; unwahr sind nur die mißlungenen.« (Ebd., 196.)

¹² Zur Opposition ›kritischer Theorie‹ gegen ›die‹ Wissenschaft vgl. neben der *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer und Adornos *Negativer Dialektik* auch *Ästhetische Theorie*, 344: »Kunst ist kein unverbindliches kulturelles Komplement der Wissenschaft sondern zu ihr kritisch gespannt.« Der Mangel des Geistes in den Geisteswissenschaften sei zugleich ihr Mangel an ästhetischem Sinn, ein Punkt, in dem Adorno vermutlich zuzustimmen ist.

¹³ Berühmtester Beleg hierzu ist der letzte Eintrag von Adornos *Minima Moralia* (Frankfurt/M. 1962, 333): »Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint: alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik.« In der *Ästhetischen Theorie* wird die Wahrheit der Kunst als naturnahe Form von Geist abgegrenzt vom gewaltsam instrumentellen Geist: »In den Kunstwerken ist der Geist nicht länger der alte Feind der Natur. Er sänftigt sich zum versöhnenden.« (202) So sei die Wahrheit der Kunst nicht ein Gemachtes, sondern Wiederherstellung und Versöhnung unterdrückter Natur (vgl. ebd., 198).

¹⁴ Ebd., 203. Adornos Wahrheitsbegriff bleibt eschatologisch, messianisch aufgeladen, auch wenn er wiederholt geschichtsphilosophisch die irreversible Trennung von Kunst und Religion konstatiert. So etwa in seinen *Theses Upon Art and Religion Today* (in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1981, 647–653) aber auch in der *Ästhetischen Theorie*, 10: »Durch ihre unvermeidliche Lossage von der Theologie, vom ungeschmälerten Anspruch auf die Wahrheit der Erlösung, eine Säkularisierung, ohne die Kunst nie sich entfaltet hätte, verdammt sie sich dazu, dem Seienden und Bestehenden einen Zuspruch zu spenden, der bar der Hoffnung auf ein Anderes, den Bann dessen verstärkt, wovon die Autonomie der Kunst sich befreien möchte.« Vgl. auch ebd., 192 zu Magie, Kult und Mythos als Gefahr einer Regression ins Religiöse der notwendig enigmatischen Kunst.

ihrer Wahrheit selbst, der Versöhnung, welche die empirische Realität verweigert, ist sie [Kunst] Komplize der Ideologie, täuscht sie vor, Versöhnung wäre schon. Kunstwerke fallen ihrem Apriori, wenn man will, ihrer Idee nach in den Schuldzusammenhang.«

Ideologisch sind Kunstwerke für Adorno also auch, wenn sie gelingen und in ihrer Faktur, der gelungenen Synthesis des Vielfältigen, einen Vorschein von Versöhnung, also Wahrheit bieten. Denn sie beruhen auf schuldhafter Arbeitsteilung, und ihre Distanz zur bösen Gesellschaft wird ihnen als ein Privileg zum Vorwurf¹⁵: »Formal sind sie, unabhängig davon, was sie sagen, Ideologie darin, daß sie a priori Geistiges als ein von den Bedingungen seiner Produktion Unabhängiges und darum höher Geartetes setzen und über die uralte Schuld in der Trennung körperlicher und geistiger Arbeit täuschen. [...] Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke jedoch, der auch ihre gesellschaftliche Wahrheit ist, hat ihren Fetischcharakter zur Bedingung.«

Verlassen wir diese bis zum Manierismus raffinierten Verschlingungen von Wahrheit und Ideologie,¹⁶ die weniger der Logik einer fortschreitenden Dialektik entsprechen als einem höchst kunstvoll drapierten Sowohl-als-Auch, über das der Geschichtsphilosoph dann in jedem Einzelfall souverän entscheidet. Wenden wir uns noch einigen Überlegungen und Einwänden zu, die der Frankfurter Kritiker an Forschungen zur ästhetischen Erfahrung adressiert. Adorno kritisiert ein unreflektiertes Verständnis von ästhetischer Erfahrung. Sie unterliege in der (geschichtsdiagnostisch vorausgesetzten) düsteren Zeit der Verblendung. Man sollte seine polemischen Passagen freilich stets auch als Mittel der Selbstimmunisierung einer strikt auf Wahrheit fixierten Ästhetik lesen. Adornos epistemisch-eschatologische Obsession verurteilt weniger steile Ansprüche an die ästhetische Erfahrung, indem diese als Ideologie verfallen oder schuldhaft genußsüchtig bezichtigt werden¹⁷:

¹⁵ Ebd., 337. Vgl. auch ebd., 335: »Freilich bietet durch ihre Absage an die Gesellschaft, die der Sublimierung durchs Formgesetz gleichkommt, autonome Kunst ebenso als Vehikel der Ideologie sich an: in der Distanz läßt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert, auch unbehelligt. Auch das ist mehr als nur Ideologie [...]« Sowie ebd., 358: »Gesellschaftlich Mitschuldiger des ästhetisch Edlen, billigt die Ächtung des Banausen geistiger Arbeit unmittelbar höheren Rang zu als körperlicher. Daß die Kunst es besser hat, wird ihrem Selbstbewußtsein und den ästhetisch Reagierenden zum Besseren an sich. Sie bedarf der permanenten Selbstkorrektur dieses ideologischen Moments. Ihrer ist sie fähig, weil sie, die Negation praktischen Wesens, selber gleichwohl auch Praxis ist.«

¹⁶ Es gibt Stellen bei Adorno, die man in ihrem Aufbegehren gegen (eine häufig von ihm selbst betriebene) Fixierung auf Kritik eines vorausgesetzten (oder projizierten) totalen Verblendungszusammenhangs gerne gegen ihren Autor (oder als seine Selbstkritik) anführen möchte. So etwa wenn Adorno polemisiert, Marx sei zur totalen Ideologienlehre Mannheims umgefälscht worden: »Ist Ideologie gesellschaftlich falsches Bewußtsein, so ist nach simpler Logik nicht jegliches Bewußtsein ideologisch. [...] Rabiate Kulturkritik ist nicht radikal.« (Ebd., 374 f.)

¹⁷ Ebd., 518. Und in Abgrenzung von Kant heißt es: »Auf den Begriff des Geschmacks, indem der Anspruch der Werke auf Wahrheit jämmerlich zu verenden sich anschickt, muß sie verzichten. Eingeklagt wird die Schuld der bisherigen Ästhetik, daß sie, vermöge ihres Ausgangs vom

»Daß Kunst einerseits verselbständigt der Gesellschaft gegenübertritt, andererseits ihrerseits gesellschaftlich ist, schreibt ihrer Erfahrung das Gesetz vor. Wer an der Kunst nur ihr Stoffliches erfährt und es zur Ästhetik aufplustert, ist banausisch, wer sie aber allein als Kunst wahrnimmt und daraus eine Prerogative macht, bringt sie um ihren Gehalt. Denn der kann nicht wiederum bloß Kunst sein [...]. Erfahrung allein ist darum keine zureichende Rechtsquelle, weil ihr geschichtsphilosophisch eine Grenze vorgezeichnet ist. Wo sie diese überschreitet, verkommt sie zu einfühlender Würdigung.«

Empirisch-wissenschaftliche Zugänge zu ästhetischer Erfahrung, die eine Alternative zu Adornos geschichtsphilosophisch überladener Wahrheitsästhetik darstellen, werden mittels Ideologiekritik relegiert¹⁸: »Wirkungsforschung reicht weder an Kunst als Gesellschaftliches heran, noch darf sie gar [...] der Kunst Normen diktieren. Die Heteronomie, die durch normative Wendung von Rezeptionsphänomenen der Kunst zugemutet würde, überträfe als ideologische Fessel alles Ideologische, das ihrer Fetischisierung inhärieren mag.«

Pikant ist der Vorwurf der Heteronomie an die Adresse empirischer Rezeptionsforschung. Adornos eigene geschichtsphilosophische, wahrheitsfixierte und hochkulturelle Festschreibung des Ästhetischen ist heteronom nur dann nicht, wenn man Adorno als Instanz autonomer Selbstbestimmung des Ästhetischen gelten läßt. Gefühl allein als Instanz ästhetischer Erfahrung ist für den Theoretiker jedenfalls allemal zu wenig, denn¹⁹: »Künstlerische Erfahrung erheischt demgemäß erkennen-des, nicht affektives Verhalten zu den Werken«. Kunst sei nun mal kein »Genußmittel höherer Ordnung«²⁰ – auch wenn Adorno als Materialist und Fürsprecher des Körpers einen Funken Wahrheit im ästhetischen Hedonismus nicht leugnen kann.

subjektiven Geschmacksurteil, vorweg die Kunst um ihren Wahrheitsanspruch bringt.« (Ebd., 509.)

¹⁸ Ebd., 339. Zu Adornos Immunisierung seiner Wahrheitsästhetik gegen trivialere, etwa subjektivistische oder sensualistische Auffassungen ästhetischer Erfahrung vgl. ebd., 362 ff. und 519. Und zur Unabdingbarkeit der eigenen Rolle als philosophischer Bewahrer ästhetischer Terminologie, die stets als Verdikt gegen unreflektierte ›Erlebnisse‹ profiliert wird: »Kunst existiert nur innerhalb einer bereits entwickelten Kunstsprache, nicht auf der *tabula rasa* des Subjekts und seiner angeblichen Erlebnisse. Darum sind diese unentbehrlich, doch keine letzte Rechtsquelle ästhetischer Erkenntnis.« (Ebd., 524.)

¹⁹ Ebd., 528.

²⁰ Ebd., 27. Zum falschen Bewußtsein des in ›naiver‹ ästhetischer Erfahrung Kulturschund konsumierenden Bürgers vgl. ebd., 350.

III. Paul de Man: *Ästhetik als Ideologie. Rhetorisch-sprachtheoretische
Ideologiekritik*

Für Paul de Man wird, anders als für Adorno oder andere Neomarxisten, Ästhetik *an sich* zur Ideologie. Ästhetische Erfahrung, näherhin die phänomenale Interpretation von Sprache und Texten, wird für de Man zum Inbegriff von Ideologie. Es gibt, zumindest beim späten de Man, keinen positiven Begriff des Ästhetischen mehr, dem dann eine verfehlte Unterform des Ästhetischen als ideologisch opponiert würde. Das ist eine durchaus unübliche Positionierung für einen Theoretiker, der in seinen Lektüren den Kanon romantischer und moderner Dichter und Kunsttheoretiker analysierte.²¹ De Man bietet mit seiner Denunziation ästhetischer Erfahrung als irreduzibel ideologie-kontaminiert ein fundamentales Dementi ästhetischer Erfahrung. Da mir keine heftigeren (und gleichwohl intelligenten) Einsprüche gegen das Konzept ästhetischer Erfahrung bekannt sind, halte ich es für angebracht, sich dieser Fundamentalopposition zu stellen.

Warum wird für de Man *ästhetische* Rezeption zum falschen Bewußtsein? In wessen Namen und mit welchen Mitteln denunziert der Dekonstruktivist ästhetische, ›phänomenale‹ Textlektüren als ideologisch? De Man kritisiert die Ästhetik mit Mitteln der Rhetorik und der Sprachtheorie. Historisch gesehen betreibt de Man die Rache der Rhetorik an der Ästhetik, die erstere um 1750 als literarische Leitwissenschaft zu verdrängen begann. Und ironischerweise betreibt er sie mit den gleichen Waffen. Wurde der Rhetorik damals (etwa von Kant) epistemologische Frivolität vorgeworfen, so denunziert nun de Man mittels rhetorischer Werkzeuge die Ästhetik als ideologische Täuschungskunst.²² Ästhetik und Literaturtheorie werden bei ihm zu strikten Opponenten. Das Leitthema seiner rhetorischen Lektüren literarischer oder theoretischer Texte ist dabei letztlich Wahrheit: Er stellt insistent und quasi ausschließlich epistemische Fragen an bestimmte Texte und an das Funktionieren von Sprache im allgemeinen.

Die sprachtheoretische Grundfigur von de Mans Kritik an ästhetischer Erfahrung ist eine Ausweitung der Einsicht in die Arbitrarität sprachlicher Zeichen auf

²¹ Diese Kritik der Ästhetik wurde in der de Man-Rezeption bisher wenig thematisiert. Eine Ausnahme bildet: Cynthia Chase: *Literary Theory as the Criticism of Aesthetics*, in: *Critical Encounters – Reference and responsibility in deconstructive writing*, ed. by Cathy Caruth and Deborah Esch, Rutgers 1995. Eine systematische Explikation von de Mans Begriff der ›Materialität der Sprache‹ als seinem emphatischen Gegenbegriff zu der von ihm attackierten ›ästhetischen Ideologie‹ habe ich unternommen in: Verf.: *Ultima Materia – Paul De Mans rhetorischer Materialismus*, in: *Prima Materia – Beiträge zur transdisziplinären Materialitätsdebatte*, hg. von Sigrid Köhler u.a., Königstein/Taunus 2004, besonders 52 ff.

²² Vgl. dazu Chase, *Literary Theory* (Anm. 21), 44 und 53 ff. Chase bietet auch die aufregende historische These, daß de Mans rhetorische Dekonstruktion ästhetischer Ideologie beeinflusst sei von Maurice Blanchots Argumentation über die geschichtsbildende Macht politischer Rhetorik: Mit der Französischen Revolution beginne das Zeitalter der Ideologie, da seither deklarative Sprache buchstäblich Geschichte mache (ebd., 48 ff.).

alle Ebenen des Textes. Vom Buchstaben oder Phonem bis zur Gesamtaussage eines Textes gelte, daß es kein organisches Band von Zeichen und Bezeichnetem gibt. Zwar sind Texte für de Man keinesfalls das autoreferentielle Spiel von Formen unter Kappung von referentiellen Bezügen auf die Welt. Sprache ist für de Man die letztlich nicht bewußt kontrollierbare Setzung von sich widerstreitenden rhetorischen Figuren, die gleichwohl notwendig einen Weltbezug herstellen; freilich eben einen epistemologisch unzuverlässigen referentiellen Weltbezug.²³

Was ist nun die Rolle der ästhetischen Erfahrung in dieser Tragödie der wahrheitsunfähigen Sprache? Ästhetische Erfahrung ist für de Man die Vertuschung der wahrheitsfernen Infrastruktur von Sprache, ihre illusionäre Überblendung.²⁴ Ästhetik hat für de Man die Funktion, Sinn, Bedeutung, Ganzheit und Vermittlung herzustellen, wo nach objektiver, rhetorisch-sprachtheoretischer Lage der Dinge Differenz, Arbitrarität und blinde Setzungen herrschen.²⁵ Dies gelte sowohl für jede einzelne »empirische« ästhetische Erfahrung als auch für die systematischen Theorie-Gebäude Schillers und Hegels: Ästhetik täuscht, indem sie Brüche überspielt.

Als Beleg für de Mans semiotisch-sprachtheoretische Fassung von Ideologiekritik zitiere ich aus dem Aufsatz *Resistance to Theory* von 1982.²⁶ Weit knapper als in dem Nachlaß-Band *Aesthetic Ideology* wird hier die Opposition von Literaturtheorie und Ästhetik faßbar²⁷: »Insofern der Kratyismus eine Konvergenz des phänomenalen Aspekts der Sprache als Laut mit ihrer Zeichenfunktion als Bezeichnetes annimmt, ist er eine ästhetisch orientierte Konzeption. Man könnte, ohne die Tatsachen zu verdrehen, die Theorie der Ästhetik, einschließlich ihrer systematischsten Fassung

²³ Vgl. dazu: Andrzej Warminski: *Ending Up/Taking Back (with two Postscripts on Paul de Man's Historical Materialism)*, in: *Critical Encounters* (Anm. 21), 25 f.: »Accounting for this necessary error is what de Man takes to be the task of literary study – and »accounting« for it does not at all mean making it the object of science, of epistemologically reliable knowledge – a task that Roland Barthes forgets, when he would want to forget the referential function of language, all language, including the most »literary« or »fictional« or »mythic.«

²⁴ Vgl. dazu: Chase: *Literary Theory* (Anm. 21), 72: »What aesthetics has to foreclose, or disguise, is the *figural* condition of its operation: the face-giving figure that underlies perception.«

²⁵ Eine Alternative zur Denunziation des Ästhetischen als Ideologie bietet Rüdiger Bubners Explikation mittels des unhintergehbaren Scheincharakters von ästhetischen Phänomenen. Für Bubner führt dieser »wesentliche Schein« eben nicht zu ideologischen Fehlschlüssen (durch Ineinsetzung von Signifikanten und Signifikaten) sondern zum unabschließbaren Deutungsgeschehen: »Daß das Phänomen sich anders zeigt, als es ist, macht sein ganzes Wesen aus, nicht dahinter liegt seine eigentliche Wahrheit versteckt. Die Struktur der Unfaßlichkeit muß also in dem Sinne anerkannt werden, daß das Unfaßlichsein selber dasjenige an dem Phänomen ist, was sich nicht fassen und deuten läßt. Gerade deshalb läßt es ja zur Deutung ein.« (Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989, 41.)

²⁶ Vgl. dazu auch de Mans Aufsatz *Return to Philology*, in: ders.: *The Resistance to Theory*, Minneapolis 1986, 24 f.

²⁷ Paul de Man: *Der Widerstand gegen die Theorie*, in: *Romantik – Literatur und Philosophie*, hg. von Volker Bohn, Frankfurt/M. 1987, 90.

im Werk Hegels, als die vollständige Entfaltung jenes Modells betrachten, von dem die kratyliche Auffassung der Sprache eine Version darstellt.«

Und mit einem schlagenden Beispiel expliziert der Dekonstruktivist die Arbitrarität von Zeichen, den qualitativen und (bei korrekter Betrachtung der Infrastrukturen auch) phänomenalen Gegensatz von Zeichen und Bezeichnetem, von Sprache und Welt²⁸: »Es wäre beispielsweise verhängnisvoll, die Materialität des Bezeichneten mit der Materialität dessen, was es bezeichnet, zu verwechseln. Das mag auf der Ebene von Laut und Licht offensichtlich sein, hinsichtlich des allgemeineren phänomenalen Charakters des Raums, der Zeit und insbesondere des Ichs ist dies schon weniger der Fall: niemand, der bei Verstand ist, wird versuchen, im wärmenden Licht des Wortes ›Tag/Day‹ Wein zu ziehen. Aber es ist sehr schwer, sich die Formen seiner vergangenen und zukünftigen Existenz nicht als mit Schemata des Raums und der Zeit übereinstimmend vorzustellen, die zu fiktionalen Erzählungen und nicht zur Welt gehören. Dies bedeutet nicht, daß fiktionale Erzählungen kein Teil der Welt und der Wirklichkeit sind; ihre Wirkungen mögen sogar zu stark sein, um erfreulich zu sein. Was wir Ideologie nennen, ist genau die Verwechslung von Sprache mit natürlicher Realität, von Bezugnahme auf ein Phänomen mit diesem selbst. Daraus folgt, daß die Linguistik der Literarizität, mehr als alle anderen Untersuchungsmethoden, einschließlich derer der ökonomischen Wissenschaften, ein wirkungsvolles und unentbehrliches Instrument zur Entlarvung ideologischer Irrwege ist.«

Springen wir zum kritischen Vergleich von hier nochmals zu Adorno. In der *Negativen Dialektik* definiert Adorno Ideologie als *jedem* Denken inhärent. Denn Denken müsse notwendig mit identifizierenden Begriffen hantieren und verwechsle diese dabei mit den nichtidentischen Sachen.²⁹ Bemerkenswert ist, daß Adorno die von de Man (als Matrix aller Ideologie) kritisierte Vermischung von Sprache und phänomenaler Welt hier ineins kritisiert *und* feiert als Vorschein eines widerspruchsfreien Utopia – als Versprechen einer nicht-arbiträren, göttlichen Namenssprache³⁰: »Hybris ist, daß Identität sei, daß die Sache an sich ihrem Begriff entspreche. Aber ihr Ideal wäre nicht einfach wegzuworfen: im Vorwurf, die Sache sei dem Begriff nicht identisch, lebt auch dessen Sehnsucht, er möge es werden. Dergestalt erhält das Bewußtsein der Nichtidentität Identität. Wohl ist deren Supposition, bis in die formale Logik hinein, das ideologische Moment am reinen Denken. In ihm jedoch

²⁸ Ebd., 92.

²⁹ Der (schon von Herbert Schnädelbach aufgezeigten, hochproblematischen) metaphorischen Vermischung verschiedener Aspekte von ›Identifizierung‹ in Adornos schlichtweg unhaltbarer Sprachphilosophie kann ich hier nicht nachgehen. De Mans Analyse der fehlerhaft identifizierenden und damit Ideologie produzierenden Sprache ist ohnehin überzeugender als die mentalistische Unterkomplexität von Adornos Sprachdenken.

³⁰ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1988 (1966), 152 f.

steckt auch das Wahrheitsmoment von Ideologie, die Anweisung, daß kein Widerspruch, kein Antagonismus sein sollte.«

De Mans Kritik der ideologisch-phänomenalistischen Vermischung von Sprache und Welt trifft auch Adornos Ideal des ›mimetischen Vermögens‹. Neben anderen antirationalistischen Verfahren wie Ästhetisierung der Theorie, Argumentieren in Konstellationen statt Kausalitäten, Essayismus versteht Adorno auch ›Mimesis‹ als anti-ideologische Versöhnung der Entfremdung von Subjekt und Objekt, von Begriff und Sache. Das utopische Sprachideal des Versöhnungstheoretikers entspricht dabei in seiner phänomenalistischen Utopie dem, was der anti-kratylistische Dekonstruktivist als ideologische Verblendung decouvriert. Freilich gilt dies auch umgekehrt: Man denke an de Mans Emphase für Mechanik und für maschinenhaftes Funktionieren von Sprache, die aus der Perspektive Adornos als antihumaner Positivismus und als Festschreibung einer Entfremdung zu kritisieren wären. Wie Freudianer und Marxisten sich in den Rücken des anderen positionieren können, um dessen Verdrängtes, Unterdrücktes oder Ausgebeutetes zu denunzieren, so können sich auch die subtileren Ideologiekritiker Adorno und de Man gegenseitig matt setzen im ideologiekritischen Sprachschach.

›Epistemologische Unzuverlässigkeit‹ oder ›Unentscheidbarkeit‹ über Wahrheit und Falschheit bestimmter Aussagen – das ist das Standardergebnis von de Mans dekonstruktiven Textexegesen. Diese Aufdeckung epistemischer Unzuverlässigkeit impliziert bei de Man stets die Selbstanwendung des Befundes auf seine eigenen Lektüren und ihre Ergebnisse.³¹ De Mans Position ist der Agnostizismus, von dem aus Ästhetik gleichwohl als Quellcode falschen Bewußtseins denunziert wird.³²

Freilich entfalten seine Analysen ein erhebliches kritisches Pathos. Und auch die Verwendung des Wortes Ideologie deutet darauf hin, daß de Man doch im Namen der Wahrheit kritisiert und dabei wie die allermeisten Philosophen unter einer epistemischen Fixierung leidet. Dies ist besonders deswegen erstaunlich, da ja die ›Ars Rhetorica‹, also de Mans Werkzeug, bei Aristoteles gerade eine Technik des Umgangs mit *nicht* genuin wahrheitsfähigen Fragen war. Rhetorik bietet bei Aristoteles eine Alternative zum Wahrheitsfanatismus der Philosophen. De Man

³¹ De Man spricht (zumindest vordergründig) nicht im unsympathischen Gestus des Besserwissens. Unterwegs sieht es zwar manchmal so aus, als komme de Man zu Gewißheiten negativen Wissens, d.h. zu klaren Aussagen, was unwahr sei (wie Nietzsche in seiner Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*). Dies würde ein Wissen um die Wahrheit implizieren, von deren Warte aus das Unwahre kritisiert wird. Durch die ironischen Volten einer Selbstanwendung der kritischen rhetorischen Einsichten auf seine eigenen Darstellungen wird diese Gewißheit negativen Wissens letztlich freilich aufgegeben.

³² Ein prägnanter Beleg (unter vielen) für agnostische Selbstanwendung von Ideologiekritik findet sich in de Mans *Materiality and Phenomenality in Kant*, in: ders.: *Aesthetic Ideology*, Minneapolis 1997, 122f.: »Ideological and critical thought are interdependent and any attempt to separate them collapses ideology into mere error and critical thought into idealism.« Vgl. dazu Warminski: *Ending Up/Taking Back* (Anm. 23), 34.

begreift jedoch nicht – wie es für einen epistemischen Agnostiker doch nahe-läge – Rhetorik als konstruktive Vermittlungstechnik zwischen sozialen Akteuren. Die anthropologische und sprachtechnologische Weite des aristotelischen Rhetorikkurses verkürzt de Man letztlich wieder auf epistemische Wahrheitsfragen. De Man gesteht seine Obsession fürs Epistemische ein, wenn er Stanley Fishs affektbezogene Rhetorikauffassung zurückweist³³: »Die Rhetorik dergestalt ihres erkenntnistheoretischen Impulses zu berauben, ist nur möglich, weil ihre tropologischen, figuralen Funktionen übergangen werden. [...] Die Gleichsetzung von Rhetorik mit Psychologie und nicht mit Erkenntnistheorie eröffnet trostlose Aussichten auf pragmatische Banalitäten, die um so trostloser sind, wenn sie mit der Brillanz der performativen Analyse verglichen werden.« Dieses Verhältnis von vermeintlichem sprachtheoretischen Glanz und psychologisch-anthropologischer Banalität gilt es nun zu kritisieren – nach 30 Jahren und den immer gleichen trostlosen, weil bloß epistemischen Selbstdonstruktionen von Sprache und Literatur in den zahllosen dekonstruktivistischen Etuden. Kunst, näherhin Literatur,³⁴ wird bei de Man also nicht im weiten Rahmen anthropologischer Fragestellungen (Stichworte wären hier: Gefühlsintensivierung und Reflexion, Katharsis, Lust, Trost, Spiel etc.) verortet. Er zwingt sie ins enge philosophische Korsett der (durchgestrichenen) Wahrheit. Zwar macht Kunst auch so keine ganz schlechte Figur. Denn immerhin stellt für de Man große Literatur die epistemischen Abgründe der Sprache aus. Im Gegensatz zu Alltagstexten beleuchtet Literatur das wahre (nämlich unwahrhaftige) Funktionieren von Sprache – zumindest solange man sie langsam und d.h. nicht ästhetisch-phänomenalistisch liest, sondern rhetorisch-analytisch, wie es die Dekonstruktivisten tun. Gleichwohl bleibt das epistemische Korsett, in das de Man Literatur und Kunst zwingt, ein kritikwürdiges. Denn es verkürzt Interesse und Bedeutung der Künste, indem es sie auf ihre kognitiven Aspekte (genauer: das Scheitern von Kognition) reduziert. Wichtige Wirkungen der Kunst als Medium inszenierter Sinnlichkeit, Körperlichkeit³⁵ und Emotionalität³⁶ bleiben in de Mans kognitiv strukturalistischer Literaturbetrachtung außen vor.

³³ De Man: *Widerstand gegen Theorie* (Anm. 27), 104.

³⁴ Zur Ausweitung der Opposition zwischen korrekter Analyse rhetorisch differentieller Infrastrukturen und ideologisch-phänomenaler Ästhetik von der Sprachkunst Literatur auf alle Künste vgl. ebd., 91: »An der Literatur werden ästhetische Kategorien eher zunichte, als daß sie Bestätigung finden. Eine der Konsequenzen ist, daß wir dort, wo wir traditionellerweise daran gewöhnt waren, Literatur in Analogie zu den bildenden Künsten und der Musik aufzufassen, nun die Unumgänglichkeit eines nichtperzeptuellen, sprachlichen Momentes in der Malerei und Musik anerkennen müssen und wir eher zu lernen haben, wie man Bilder *liest*, als wie man sich einen Sinn *vorstellt*.«

³⁵ Vgl. dazu Richard Shusterman: *Wittgensteins Somästhetik – Körperlich Gefühle in der Philosophie des Geistes, der Kunst und der Politik*, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. von Joachim Küpper und Christoph Menke, Frankfurt/M. 2003, 67–93.

³⁶ Dazu nun mit einem umfassenden und wohlstrukturierten Forschungsüberblick zur interdisziplinären Emotionsforschung und zum Nexus von ›Literatur und Emotionen‹ Simone Winko:

*IV. Ästhetische Erfahrung jenseits von wahr und falsch.
Ein Ausblick in Stichworten*

Meine Skizze im letzten Teil zielt nun dahin, ästhetische Erfahrung (gegen Adorno und de Man) aus ihrer Fixierung auf Wahrheit und epistemische Fragen zu lösen. Habe ich im ersten Abschnitt nur das schmutzige Wasser der Ideologiekritik auszuschütten versucht, so soll es nun im letzten Schritt auch noch das Kind mit dem Bade erwischen. Nicht nur Ideologie, auch Wahrheit ist keine überzeugende Leitkategorie zur Untersuchung ästhetischer Erfahrung. Wittgenstein hatte sich über das Leitadjektiv des ästhetischen Diskurses »schön« mokiert,³⁷ das kaum je beim Reden über Geschmacksfragen geäußert würde. Um wieviel weniger plausibel ist ein Reden über ästhetische Erfahrungen, das diese als wahr, als falsch, als ideologisch beurteilt. Niemand (außerhalb philosophischer Seminare) verwendet diese Kategorien angesichts eines faszinierenden Bildes, eines erschütternden Musikstücks oder eines hinreißenden Spielzugs beim Fußball.

Rüdiger Bubner hat vor gut dreißig Jahren seine überzeugende Kritik an den Wahrheitsästhetiken, die immer zugleich Werk- und Inhaltsästhetiken sind, formuliert. Der Tradition Hegel-Schelling-Adorno wurde Kunst immer mehr zum Statthalter und Problemlöser für durch Philosophie nicht mehr lösbare Grundlegungsfragen. Bubner opponierte dagegen das kantische Modell ästhetischer Erfahrung als Reflexivwerden der Urteilskraft, die angesichts des Besonderen in der ästhetischen Erfahrung zu keinem Abschluß, zu keinem endgültigen Begriff mehr kommen kann. Wie stark auch diese kantischen Charakterisierungen der Ästhetik noch im Bann eines nurmehr skeptisch gewendeten Epistemischen verbleiben oder inwieweit sie eine nicht epistemisch verkürzte Anthropologie ansteuern, bleibt zu diskutieren.³⁸

Angesichts des knappen Raums sollen im folgenden nur noch stichwortartig alternative Leitkategorien zur Beschreibung ästhetischer Erfahrung angedeutet werden.

Kodierte Gefühle – Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900, Berlin 2003.

³⁷ Ludwig Wittgenstein: *Vorlesungen über Ästhetik*, Frankfurt/M. 2000, 11–14 sowie 24: »II.2. Man könnte glauben, Ästhetik sei eine Wissenschaft, die uns sagt, was schön ist – beinahe zu lächerlich für Worte. Ich nehme an, sie müßte auch erklären, welche Sorte Kaffee gut schmeckt. II.3. Ich sehe es ungefähr so – es gibt einen Bereich von Ausdrücken des Wohlbehagens, wenn du gutes Essen probierst oder einen angenehmen Geruch wahrnimmst, etc. dann gibt es den Bereich der Kunst, der sich davon ziemlich unterscheidet, obwohl du das gleiche Gesicht machen magst, wenn du ein Musikstück hörst oder wenn du ein gutes Essen isst. (Vielleicht weinst Du auch, wenn Du etwas sehr magst.)«

³⁸ Ebenfalls problematisch bleibt die genauere positive Funktionsbestimmung der von Martin Seel als »Entzugsästhetiken« klug titulierten und kritisierten Ästhetiken der Kant-Nachfolge, die er der Tradition der »Überbietungsästhetiken« (wissenschaftskritische Wahrheitsästhetiken) von Schelling bis Adorno entgegensetzt. (Vgl. Martin Seel: *Die Kunst der Entzweiung – Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt/M. 1985, 46 ff.)

Vor vierzig Jahren schlug Susan Sontag in ihrem epochalen Aufsatz *Against Interpretation* eine ›erotic of art‹ als Alternative zum inhaltsfixierten Interpretationszwang vor. Außer einer Aufwertung von Form und Genuß gegen Inhalt und Moral blieb freilich leider etwas unklar, wie denn diese Erotik nun genau zu praktizieren sei. Hans Ulrich Gumbrechts jüngstes Buch *The Production of Presence – What Meaning cannot convey* (Stanford 2004) knüpft in seiner Polemik gegen ausschließlich auf Interpretation fixierte Geisteswissenschaften an einige Motive von Susan Sontags Polemik gegen das akademische Verfehlen der Künste an. Die einseitige epistemische Beschäftigung immer neuer, endloser Bedeutungszuschreibungen möchte Gumbrecht ergänzt wissen durch eine Aufmerksamkeit für Präsenz. Da er Präsenz als *räumliche* Gegenwart von Dingen oder Erscheinungen begreift, beinhaltet diese Sehnsucht nach Präsenz stets körperliche und emotionale Empfindsamkeiten des Rezipienten – und befindet sich damit stets jenseits bloßer Kognition. Gumbrecht folgt damit (neben seiner von ihm ausführlich, sympathisch und aufschlußreich entfalteten eigenen generationstypischen Denkbiographie mit ihren zunehmenden Schwierigkeiten des Historismus und ihrer Hinwendung zu den ›Materialitäten der Kommunikation‹) Denkfiguren des Ästhetischen, die Karheinz Bohrer seit dreißig Jahren entwickelt. Mit Stichworten zu semantisch und epistemisch weitgehend leeren Phänomenen wie ›Schrecken‹, ›Plötzlichkeit‹ oder ›Abschied‹ umkreist Bohrer Momente des Epiphanischen, des bloßen Aufscheinens, die moderne Kunst auszeichnen und dabei Abstand halten von Bedeutungs- oder gar Wahrheitsgehalten der Künste.³⁹

Über das umfassendste und am besten durchdachte System der Abgrenzungen und Berührungen von ästhetischer Erfahrung sowie epistemischen und moralisch-ethischen Fragen scheint mir freilich Martin Seel zu verfügen. Neuerdings⁴⁰ hat Seel ästhetische Praktiken weitestgehend frei von epistemischen Implikaten bestimmt als »Wahrnehmungsweisen, bei denen es ›selbstzweckhaft‹ um den Vollzug dieser Wahrnehmung geht«⁴¹. Seel expliziert drei Arten ästhetischer Praxis. Gute Kunst-

³⁹ Albrecht Wellmer hat Bohrers Ästhetik als eine einseitige, ästhetizistische Aneignung von Motiven Adornos beschrieben und kritisiert: Bohrer bewahre das subversive Potential von Ästhetik, löse sie freilich (gewissermaßen privatistisch) von ihrem Bezug auf Wahrheit und Versöhnung. Utopie und Glücksversprechen der Künste erschöpfen sich für Bohrer im »ekstatischen Moment der ästhetischen Erfahrung«. (Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne* (Anm. 10), 25.) Zur Kritik an Bohrers anti-semantischer Plötzlichkeits-Emphase vgl. auch Seel: *Die Kunst der Entzweigung* (Anm. 38), 55–61.

⁴⁰ Martin Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000. Zu einer früheren, noch stärker an Adorno und Wellmer angelehnten Reformulierung von Wahrheitsästhetik als Frage nach ›ästhetischer Gültigkeit‹, die freilich immer noch stark epistemisch orientiert blieb, vgl. Martin Seel: *Kunst, Wahrheit, Welterschließung*, in: *Perspektiven der Kunstphilosophie*, hg. von Franz Koppe, Frankfurt/M. 1991, 36–80.

⁴¹ Martin Seel: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt/M. 1996, 14. Eine ausführliche Explikation des Spezifikums ästhetischer Erfahrung, der »selbstzweckhaften Wahrnehmung«, findet sich 50 ff. und 127 ff. (wo die Zurückweisung stets möglicher, nicht aber notwendiger kognitiver Relevanz ästhetischer Erfahrungen erörtert ist).

werke provozieren dabei alle drei Wahrnehmungsmodi in einem: Erstens eine ›Ästhetik der Korrespondenz‹, die man in ihrer Orientierung an harmonischer, sinnhafter Gestaltung etwas salopp als Life-Style-Ästhetik erläutern könnte. Zweitens eine ›Ästhetik der Kontemplation‹⁴², verstanden als ›sinnabstinente Aufmerksamkeit‹ für Gegenstände, Situationen oder Menschen. Und drittens schließlich die ›Ästhetik der Imagination‹, die Kunstwerke als Sichtweisen der Welt, als Ausstellungen möglicher Sinnhorizonte begreift. Zweifellos ist diese dritte ästhetische Praxis, die imaginative, für epistemische Ansprüche an Ästhetik am anfälligsten. Gegen die Anwendbarkeit von Adornos Leitprädikaten ›wahr‹ und ›falsch‹ spricht freilich Seels Erläuterung der Imagination der Kunst. Diese »bezieht sich nicht auf das, was der Fall ist, sie artikuliert Kontexte der Relevanz dessen, was der Fall ist oder der Fall sein könnte«⁴³.

Das Spezifische ästhetischer Erfahrung ist etwas anderes als epistemische Erfahrung. Wer sie als eine solche nimmt, täuscht sich: über das Besondere des Ästhetischen – und über die Welt und schließlich über die andersartigen epistemischen Zugangsmöglichkeiten zu ihr. Entgegen Adorno und de Man würde ich eigenständige, nicht-ästhetische und erfolversprechende epistemische Diskurse (vulgo: Wissenschaft) nicht negieren.⁴⁴ Wie konstruktivistisch man Wissen und Wahrheit mit

⁴² Vgl. ebd., 132 f. und 260–273.

⁴³ Ebd., 136.

⁴⁴ Korrekt plaziert finde ich meinen Essay in der Tagungs- (oder Buch-)Sektion über *epistemische* Erfahrung, weil ich beim Nachlesen, Nachdenken und Schreiben des Textes epistemische Erfahrungen machte. Meine ersten drei Abschnitte vollzogen nämlich Großvatermorde. Denn eigentlich waren einige meiner wichtigen akademischen Lehrer Adorno- oder de Man-Schüler oder Enkelschüler. Der vierte Teil wiederum entbehrt nicht der suizidalen Tendenzen. Denn er verweist die meisten meiner eigenen eher diskursanalytischen Literaturstudien aus dem engeren Bereich der Ästhetik. Meine systematische These (als Selbstverteidigung) dazu ist: Kunstwerke, insbesondere gute Romane (etwa Musils oder Joyces) ermöglichen selbstverständlich *auch* gewichtige *epistemische* Erfahrungen. Aber das sind dann eben epistemische Erfahrungen an Kunstwerken, keine genuin ästhetischen Erfahrungen. So wie man umgekehrt auch an Theorien ästhetische Erfahrungen machen kann – etwa die der coolen Schönheit angesichts der strengen Symmetrien und Lakonien Luhmanns oder schaurig-schöne Schwindelgefühle angesichts der dialektischen Manierismen Adornos. Abrechnungen mit Großvatermethoden und Infragestellungen eigener Arbeiten sind nicht unbedingt schöne oder ästhetische Erfahrungen. Sie scheinen mir freilich als Bewegungen kritischen Denkens genuine, epistemische *Erfahrungen* zu sein – Erfahrungen im emphatischen Sinne von: etwas anderes, etwas Neues, zu erleben, etwas nicht Alltägliches oder Schulgemäßes. Zum notwendigen Vorrang des Negativen, Enttäuschenden, Kritischen im Begriff der Erfahrung (worin ich eine Analogie zu Poppers wissenschaftlichem Fallibilismus sehe) vgl. Gadamer: *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1990, 359: »Das prägt sich schon sprachlich darin aus, daß wir in einem doppelten Sinne von Erfahrung sprechen, einmal von den Erfahrungen, die sich unserer Erwartung einordnen und sie bestätigen, sodann aber von der Erfahrung, die man ›macht‹. Diese, die eigentliche Erfahrung, ist immer eine negative. Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so heißt das, daß wir die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben und nun besser sehen, wie es damit steht. Die Negativität der Erfahrung hat so einen eigentümlich produktiven Sinn.«

Rorty oder Luhmann auch immer fassen möge, es scheint plausibler, Wahrheit und Wissen durch Wissenschaften (also Universitäten und andere spezialisierte Diskurse und Institutionen) produzieren, prüfen und verbessern zu lassen, als den Künsten den Königsweg zur Episteme in die Schuhe zu schieben.

Man muß also die Ästhetik wohl eher vor ihren vermeintlichen Bewunderern – den Überbietungsästhetikern von Schelling über Adorno bis zu neueren Entgrenzungsbewegungen unter dem Schlagtruf ›Alles ist Aisthesis‹ – verteidigen, als vor denen, die sich ihr mit bescheideneren Wünschen und Bedürfnissen als dem vermeintlich woanders nicht stillbaren Wahrheitsdurst nähern. Zu empfehlen ist, mit Kant oder (besser und aktueller noch) mit Luhmann,⁴⁵ das Epistemische vom Ästhetischen getrennt zu halten. Die Befreiung der – nur dann eigenständigen – ästhetischen Erfahrung von epistemischen Ansprüchen ist keine Abwertung der Kunst. Erfahrungen mit Kunst als Kunst kann man nur machen, wenn man im Hinterkopf nicht immer schon die epistemischen oder geschichtsphilosophischen Ideen bereithält, die im Kunstwerk dann bloß illustriert werden.⁴⁶ Wissenschaft und Kunst, epistemische und ästhetische Erfahrung, sind zwei verschiedene Systeme. Das Schöne, das Sinnliche, das – aufmerksam – rezipierte Erscheinende, das als Form Wahrgenommene und Genossene verdient andere Prädikate als ›wahr‹, ›falsch‹, ›ideologisch‹. Bei der Erforschung ästhetischer Erfahrung sollten wir diesen Unterschied bedenken, statt ihn zu verwischen.

⁴⁵ Zum Grenzverlauf von Ästhetik/Kunst und Wahrheit/Wissenschaft bei Luhmann vgl. (neben seinem Kunst-Buch *Die Kunst der Gesellschaft*) Niklas Luhmann: *Ist Kunst codierbar?*, in: ders.: *Aufsätze und Reden*, hg. von Oliver Jahraus, Stuttgart 2001, 181–190.

⁴⁶ Dazu: Bubner: *Ästhetische Erfahrung* (Anm. 25), 43 f.

KREATIVE INTERPRETATIONEN

Denkerfahrung und die Identität abstrakter Gegenstände

Von Helmut Pape

I. Zur Einführung: Lachen, Denken und Abstraktion

Hand aufs Herz: Haben Sie heute schon gelacht? Nach dem Ereignis des Lachens zu fragen, macht Sinn. Jedoch zu fragen, ob Sie heute schon *gedacht* haben, ist nicht im selben Sinne sinnvoll. Jedenfalls dann nicht, wenn wir uns an einer der zentralen Bedeutungen von ›Denken‹ orientieren. Wir neigen dazu, jede Aktivität unseres Bewußtseins mit Denken zumindest zu verbinden. Dies ist der Grund dafür, daß z.B. William James in seiner *Psychologie* von 1890¹ vom ›Strom des Denkens‹ spricht. Damit meint er, was wir heute als ›Bewußtseinsstrom‹ (stream of consciousness) bezeichnen und was auch James selbst später so bezeichnet hat. Aber mir geht es nicht um diese Bedeutung von ›Denken‹, um dieses Fließen bewußter Aktivität. Mir geht es um eine Bedeutung von ›Denken‹, die einzelne Akte besonderer Anstrengung beschreibt, die sich bewußt kontrollieren lassen.

Abstraktives, begriffliches Denken kann zeitlich als bewußt ausgeführte und beeinflusste Denkhandlung lokalisierbar sein. Es wird von uns – jedenfalls manchmal – als distinkte Handlung kontrolliert, erfahren und erinnert. Denken Sie an die Reihe des Piper-Verlags *Denkanstöße*. Über diesen Titel hat sich Robert Gernhardt mit einem kleinen Reim lustig gemacht. In etwa: »Ja, gib mir noch einen Denkanstoß. Dann geht gleich das Denken los. Ach, ich brauch' Deinen Denkanstoß, Denkanstoß.«

Doch wie erfahren wir, was wir selbst und andere Menschen denken? Denken Sie *jetzt* diese Worte, die ich vor einigen Wochen geschrieben habe? Oder kann ich nur beanspruchen, daß ich sie damals – beim Niederschreiben am Computer – gedacht und Sie sie nun nur lesend nachvollziehen? Dann wäre *Ihre* Erfahrung *meines* Denkens durch das Lesen bestenfalls vermittelt. Wir sagen, daß Verstehen von Texten idealerweise dann gelingt, wenn es derselbe Gedanke ist, der von mir gedacht und von Ihnen verstanden wird. Was bettet unser Denken so in Verwendungskontexte ein, daß ein Gedanke als derselbe zu unterschiedlichen Zeiten und von verschiedenen Personen interpretiert und fortgedacht wird? Erreichen wir dieses Verstehensideal, einen Gedanken interpretativ nachzuvollziehen?

¹ William James: *Principles of Psychology*, I und II, New York 1950 (= London 1890).