

Josef Früchtl / Maria Moog-Grünewald (Hg.)

Meiner

Ästhetik in metaphysik- kritischen Zeiten

100 Jahre »Zeitschrift für Ästhetik und
Allgemeine Kunstwissenschaft«

Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten

100 Jahre ›Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft‹

Sonderheft 8 der
Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von
JOSEF FRÜCHTL
und
MARIA MOOG-GRÜNEWALD

Unter Mitarbeit von

PHILIPP THEISOHN

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bislang sind im Felix Meiner Verlag folgende Sonderhefte der »ZÄK« erschienen:

- 1 · Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks
- 2 · Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären
- 3 · Ursula Franke / Josef Früchtel (Hg.): Kunst und Demokratie
- 4 · Gert Mattenklott (Hg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste
- 5 · Ursula Franke / A. Gethmann-Siefert (Hg.): Kulturpolitik und Kunstgeschichte
- 6 · Georg Braungart / Bernhard Greiner (Hg.): Schillers Natur
- 7 · Wolfgang Krohn (Hg.): Ästhetik in der Wissenschaft

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft
Sonderheft 8 · ISBN 978-3-7873-1839-1 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2007. 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. 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 der Herausgeber.....	V
------------------------------	---

I. ÄSTHETIK UND METAPHYSIK

<i>Josef Früchtl</i> : Ästhetik und Metaphysik in metaphysikkritischen Zeiten	3
<i>Maria Moog-Grünwald</i> : Ästhetik versus Metaphysik? – Anmerkungen (nicht nur) zur Kunst der Moderne	17
<i>Martin Seel</i> : Form als eine Organisation der Zeit	33
<i>Verena Olejniczak Lobsien</i> : »So shines and sings, as if it knew« – Elemente einer neuplatonischen Ästhetik des Kreatürlichen bei Henry Vaughan	45

II. ÄSTHETIK UND KUNSTWISSENSCHAFT

<i>Ursula Franke</i> : Nach Hegel – Zur Differenz von Ästhetik und Kunstwissenschaft(en).....	73
<i>Willibald Sauerländer</i> : Kunstgeschichte und Bildwissenschaft	93
<i>Martin Warnke</i> : Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft?.....	109
<i>Gerd Blum, Klaus Sachs-Hombach und Jörg R.J. Schirra</i> : Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft: eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel – Die Fotografie <i>Terror of War</i> von Nick Ut (Vietnam, 1972)	117
<i>Laurenz Lütteken</i> : Musikwissenschaft und Kunstwissenschaft – Mögliche Perspektiven nach dem Ende des 20. Jahrhunderts	153
<i>Bernhard Greiner</i> : Kunst und Wissenschaft – Zwei Spielarten adversativer Bestimmung ihres Bezugs (Kant, Botho Strauß)	165

III. VIER PROMINENTE POSITIONEN

<i>Werner Jung</i> : Die Zeit – das depravierende Prinzip – Kleine Apologie von Georg Lukács' Romanpoetik	187
<i>Karlheinz Lüdeking</i> : Panofskys Umweg zur Ikonographie	201
<i>Birgit Recki</i> : Die Fülle des Lebens – Ernst Cassirer als Ästhetiker	225
<i>Joachim Fischer</i> : Ästhetische Anthropologie und anthropologische Ästhetik – Plessners »Kunst der Extreme« im 20. Jahrhundert	241
<i>Karl-Siegbert Rehberg</i> : Begegnung in Bildern – Anthropologische und soziologische Analysen der bildenden Künste bei Helmuth Plessner und Arnold Gehlen	269

VORWORT

Von Josef Früchtl und Maria Moog-Grünewald

Die *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* wurde im Jahre 1906 gegründet. Sie kann also mittlerweile auf eine hundertjährige Geschichte zurückblicken – ein für eine Zeitschrift seltenes Ereignis.

Um ein Jubiläum wie dieses wissenschaftlich angemessen zu feiern, geben Verlag und Herausgeber einen Sonderband heraus, der das hundertjährige Bestehen zum Anlaß nimmt, über das Programm der Zeitschrift und generell über die Situation der Ästhetik, der Philosophie der Kunst und der einzelnen Kunstwissenschaften zu reflektieren. Es lag nahe, dazu vor allem diejenigen einzuladen, die der Zeitschrift gegenwärtig durch ihre Mitarbeit im wissenschaftlichen Beirat verbunden sind. Für die Diskussion der Positionen von vier renommierten Kunsthistorikern und Philosophen, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in der Zeitschrift publiziert haben, konnten weitere Autoren gewonnen werden.

Vorgabe für die Beiträge war es also, die ästhetischen, kunstphilosophischen und kunstwissenschaftlichen Grundlinien, auf welche die *Zeitschrift* zurückgeht, in ihrer aktuellen Bedeutsamkeit zu würdigen. Das besondere Profil, durch das sich die *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* von anderen Periodika unterscheidet, sollte in seinen theoretischen Ursprüngen und – mehr noch – Implikationen wie auch in seinen fachspezifischen, das heißt sich von Disziplin zu Disziplin unterscheidenden Konsequenzen bedacht, diskutiert und geschärft werden. Daß dabei mit einer Vielfalt von Vorstellungen, Meinungen und Thesen zu rechnen war, lag auf der Hand. Um den gemeinsamen Fokus nicht aus dem Blick zu verlieren, gaben die Herausgeber konkretisierende Anregungen:

- Für die Begründer der Zeitschrift ist der große Gegenbegriff, gegen den das eigene Unternehmen sich richtet, der der Metaphysik. Ästhetik, Kunstphilosophie und Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts sollten (aus durchaus nachvollziehbaren Gründen) bloß spekulative Konzeptionen aufgeben und die metaphysischen Rahmenbedingungen, die das 19. Jahrhundert mit dem deutschen Idealismus vorgegeben hat, zurückweisen. Wie ist es um das Verhältnis von Ästhetik und Metaphysik am Ende des 20. und am Beginn des 21. Jahrhunderts bestellt?
- Die Begründer der Zeitschrift erachten Ästhetik und Kunstphilosophie nicht als identisch. Wie ist diese Auffassung zu begründen? Kann sie noch – oder heute vielleicht sogar verstärkt – Geltung beanspruchen?
- Die Begründer der Zeitschrift rufen eine ‚Allgemeine Kunstwissenschaft‘ ins Leben. Welche Bedeutung kommt diesem Programm heute (noch) zu? Welches Paradigma bzw. welche Paradigmen (von der Semiotik bis zur Kulturanthropologie) könnten eine solche Wissenschaft leiten?

- Die Kunsttheorie laboriert mit dem Konzept einer Bildwissenschaft, die Kunstsoziologie weist mit ihrer Mutation in *cultural studies* deutlich re-politisierende Tendenzen auf, und die Philologien, insbesondere die Literaturwissenschaft, favorisieren ebenfalls entweder die Kulturanalyse oder die Medientheorien. Welche Folgen hat dies für das Phänomen der Kunst? Welchen Ort und welchen Stellenwert haben Ästhetik und Kunstphilosophie in diesen vielgestaltigen Tendenzen? Vermögen sie noch Einheit zu stiften?

Der Rückblick aus Anlaß des Jubiläums erlaubt freilich auch eine zweite, eine speziellere und personengebundene Perspektive. Denn aus der Autorenschar der Zeitschrift ragen vier Theoretiker und ihre Beiträge heraus: Erwin Panofsky, der hier unter anderem 1915 »Das Problem des Stils in der Bildenden Kunst« publiziert; Georg Lukács, der, erstaunlich genug in diesem Kontext, 1916 seine berühmte »Theorie des Romans« präsentiert; Ernst Cassirer, der unter anderem 1927 seinen programmatischen Aufsatz »Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie« veröffentlicht; und schließlich auch Helmuth Plessner, der 1925 mit als Berichterstatter »Über die Möglichkeit einer Ästhetik« und »Zur Phänomenologie der Musik« zeichnet. Diesen Autoren ist ein eigener Teil des Sonderheftes gewidmet.

I.

ÄSTHETIK UND METAPHYSIK

ÄSTHETIK UND METAPHYSIK IN METAPHYSIKKRITISCHEN ZEITEN

Von Josef Früchtl

I. Intrikate Kritik der Metaphysik

Es gibt keine Philosophie der Kunst und des Schönen ohne Metaphysik. Diese These erscheint in der abendländisch geprägten Philosophie zumindest aus historischer Sicht gültig, beginnend mit Platon, der die Exilierung der Kunst mit moralisch-psychologischen Argumenten begründet, aber ebenso mit einer durch die Ideenlehre gesetzten ontologischen Metaphysik, die ein Kunstwerk als bloße Erscheinung einer Erscheinung begreift, als (sinnlich wahrnehmbare) Darstellung einer (alltagspraktisch-realen) Darstellung eines Nichtsinnlichen, und vorläufig endend mit Theoretikern des sogenannten Postmodernismus, die, wie Jean-François Lyotard, das ästhetisch Erhabene als die Darstellung des Undarstellbaren feiern, als dasjenige, das die erkenntnistheoretische und ontologische Problematik des ›Gegebenen‹ und des ›Außen‹ des Denkens aufbrechen läßt.

Von den beiden genannten Positionen erregt hier die letztere allerdings mehr Aufsehen. Denn sie ist innerhalb eines dezidiert metaphysikkritischen Rahmens formuliert. Wenn das, was man seit 1979, seit Lyotards *La condition postmoderne*, philosophisch ›Postmoderne‹ nennt, überhaupt durch eine gewisse definatorische Schärfe gekennzeichnet ist, dann ist es der negative Bezug zur Moderne als einer Epoche und/oder (und damit beginnen bekanntlich schon die Definitionsschwierigkeiten) ›Haltung‹, die sich auf der Folie von großen ›Meta-Erzählungen‹ begreift. Und da jede dieser Erzählungen – bei Lyotard sind es diejenigen von der Emanzipation der Menschheit, der Selbstvollendung des Geistes und der Hermeneutik des Sinns – metaphysische Annahmen impliziert, richtet sich der negative Bezug der Postmoderne philosophisch gegen die Metaphysik, und zwar (in einer weitergehenden und damit weiteren These) gegen die Metaphysik als solche. Metaphysik ist jene Form des Wissens oder der Erzählung, die alles auf Einheit, eine Wesensbeschreibung, ein inneres Prinzip und schließlich auf Vernunft reduziert.

Diese Position hat, wie wir mittlerweile rückblickend sagen können, auf die philosophische und geistes- bzw. kulturwissenschaftliche Diskussion der vergangenen 25 Jahre beachtliche Auswirkungen gehabt. Freilich ist die dezidierte Metaphysikkritik, die man ihr zuschreibt, eher ein ebenso weit verbreitetes wie hartnäckiges Gerücht. Was in den abgezirkelten Kreisen der Wissenschaft peinlicher ist als in der diffusen Öffentlichkeit des Feuilletons. Man muß daher heute zunächst stets darauf hinweisen, daß auch der Postmodernismus keine Ausnahme aus einer sattsam bekannten Regel darstellt, die da lautet: Jede Kritik der Metaphysik ist selber Metaphysik. Die Kritik ist Teil dessen, was sie attackiert. Sie kann von der Metaphysik

nicht loskommen, solange sie das auf der Ebene der Argumentation, der Widerlegung und Überwindung tun will. Wer etwa davon ausgeht, daß die Metaphysik im Unterschied zur Physik nicht nur die Grundkräfte, sondern die allgemeinen Strukturen der Wirklichkeit und insofern die Wirklichkeit als solche untersucht, und dann behauptet, daß es eine so verstandene Metaphysik nicht geben könne, befindet sich mit dieser verneinenden Behauptung unvermeidlicherweise inmitten des Hoheitsgebietes der Metaphysik.¹ Derrida hat das im Umkreis des Postmodernismus (eine Klassifizierung, die er ablehnt, weil sie das falsche, weil voreilige, nicht genug durchdachte Pathos eines Endes herbeiruft) am deutlichsten formuliert: Ein Diskurs, der sich allein destruktiv (und nicht dekonstruktiv) auf die Metaphysik bezieht, ist »in einer Art von Zirkel gefangen«, denn »es ist *simlos*, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will. Wir verfügen über keine Sprache – über keine Syntax und keine Lexik –, die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre. Wir können keine einzigen destruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte.«²

II. Die sprachanalytische Alternative 1

Kritik der Metaphysik ist also eine verfängliche Angelegenheit. Freilich hat sich mit der sprachanalytischen Philosophie im 20. Jahrhundert erfolgreich ein Paradigma etabliert, das beansprucht, aus den Fängen der Metaphysik entkommen zu können. Das Verhältnis zur Metaphysik, wie sie sich von Aristoteles herkommend versteht, ist hier, zumindest dem ursprünglichen Anspruch nach, das einer destruktiven Kritik, Kritik das Werk einer radikalen, an die Wurzel gehenden Zerstörung. Begriffsanalyse, die notwendigerweise logisch sein muß, soll hier an die Stelle der alten Problemlösungsversuche treten. Als beispielhaft gilt Russells Analyse der Bedeutung ganzer Sätze, die die Bedeutung der Wörter in ihrer Funktion zur Bestimmung der Bedeutung der Sätze erklärt. Die Analyse des Satzes: »Der König von Frankreich ist kahlköpfig« im Sinne von: »Es gibt nur eine Person, die König von Frankreich ist, und diese ist kahlköpfig« veranschaulicht, wie Sätze mit semantisch problematischen Ausdrücken (»der König von Frankreich«, mit dem bestimmten Artikel »der«) durch Sätze ersetzt werden können, in denen diese Ausdrücke eliminiert sind und die

¹ Vgl. Wolfgang Stegmüller: *Metaphysik – Skepsis – Wissenschaft*, Berlin/New York 1969; Dieter Henrich: *Was ist Metaphysik, was Moderne?*, in: *Merkur* 448 (1986), 495-508; Volker Gerhardt: *Metaphysik und ihre Kritik*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 42 (1988), 45-70; Emil Angehrn: *Der endlose Streit der Vernunft – Metaphysik im Spiegel ihrer Kritik*, in: *Vom Ersten und Letzten – Positionen der Metaphysik in der Gegenwartphilosophie*, hg. von Uwe Justus Wenzel, Frankfurt/M. 1998, 47-76; Marcus Willaschek: *Was ist »schlechte Metaphysik«?*, in: Wenzel (Hg.): *Vom Ersten und Letzten*, 138 ff.

² Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, aus dem Französischen von Rodolphe Gasché und Ulrich Köppen, Frankfurt/M. 1972, 425.

dennoch die gleiche Bedeutung behalten. Die Bedeutung eines Satzes ändert sich, zumindest in solchen Fällen, nicht mit den Wörtern, aus denen sie geformt werden. Sie wird vielmehr durch dessen Wahrheitsbedingungen festgelegt. Ein Satz wie derjenige, daß der König von Frankreich kahlköpfig ist, transformiert zu einem singulären Existenzsatz (»Es gibt nur eine Person ...«), läßt sich in derselben Art und Weise verifizieren wie ein genereller Existenzsatz, etwa der Art: »Einhörner existieren«. Denn um festzustellen, ob Einhörner existieren, untersuchen wir nicht die möglichen Einhörner darauf hin, ob sie existieren, d.h. ob das Prädikat der Existenz auf sie zutrifft, sondern wir untersuchen die Gegenstände der raumzeitlichen Welt darauf hin, ob auf einige von ihnen das Prädikat »Einhörner« zutrifft.³

Nun sehen wir die sprachanalytische Philosophie heute, nach einer hundertjährigen Erfolgsgeschichte, ebenfalls nüchterner. Die versprochene Lösung erkenntnistheoretischer Probleme ist nicht eingetreten, die Anwendung eines strikt logischen Instrumentariums auf inhaltliche Aussagen nicht weiter aussichtsreich. Nachdem sich die Analyse, wie einst die Scholastik, in kleinstformatige Untersuchungen aufgesplittert und keinen Blick mehr auf das Ganze erlaubt hat, nähert sie sich, beispielhaft bei John Searle und Robert Brandom, wieder der traditionellen Philosophie als Wissenschaft vom Allgemeinen. Entsprechend schwindet die jahrzehntelang gehegte Frontstellung gegenüber der »kontinentalen« Philosophie. Die Begriffsanalyse steht nicht mehr über, sondern neben anderen philosophischen Methoden, etwa der exemplarischen Erzählung, wofür in jüngster Zeit Peter Bieri ein Beispiel gegeben hat. Man kann die gegenwärtige Situation mit Richard Rorty ohne jegliche Polemik dahingehend zusammenfassen, daß die analytische, so weit wie möglich auf methodische und begriffliche Klarheit dringende Methode etwas Gutes ist, aber nicht das einzige Gute.⁴

Was ihr Verhältnis zur Metaphysik betrifft, so erweist sich letztlich auch im Falle der sprachanalytischen Philosophie, daß es nicht darum geht oder gehen kann, die Metaphysik als ganze, sondern lediglich eine bestimmte Form, nämlich die traditionell dominierende zu kritisieren. Zwar herrscht in den Jahren vor und nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb der sprachanalytischen Philosophie eine dezidiert negative Haltung gegenüber dem Konzept von Metaphysik vor, eine Haltung, die prominent im empiristischen Sinnkriterium des Logischen Positivismus zum Ausdruck kommt, demzufolge alle metaphysischen Äußerungen im wörtlichen Sinne sinnlos sind. Doch auch diese vehement metaphysikfeindliche Position stützt sich, wie bald erkannt worden ist, über ihr selber nicht empirisches Sinnkriterium implizit auf eine metaphysische These. Strawsons Buch *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics* (1959) und Quines *Word and Object* (1960) führen demgegenüber zu einer weicheren Haltung. Traditionell versteht sich die Philosophie qua Metaphysik

³ Vgl. Ernst Tugendhat: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*, Frankfurt/M. 1976, 374ff.

⁴ Vgl. Richard Rorty: *Consequences of Pragmatism*, New York 1991, 221ff.

als eine »top-down« Disziplin⁵, als ein Denken, das, nach dem Modell der Euklidischen Geometrie, seinen Ausgangspunkt von evidenten, eines Beweises nicht fähiger, aber auch nicht bedürftiger Prinzipien und entsprechender Definitionen nimmt und dann nach der Logik notwendiger Konsequenzen fortschreitet. Spinozas *Ethica* bietet hierfür eines der besten Beispiele. Als zeitgenössisch gilt demgegenüber, aus der angelsächsischen Perspektive, Metaphysik als »bottom-up« Disziplin, als eine Zugangsweise zu Problemen, die sich aus basalen Daten ergeben. Diese Daten können, wie bei Moore, Strawson und Chisholm, aus der Alltagspraxis und dem Commonsense entnommen werden (nach dem Muster, daß der Gegenstand X und der Gegenstand Y unterschiedliche Dinge sind, aber dieselbe Farbe haben usw.), sie können aber auch, wie bei Russel, Carnap und in gewisser Weise bei Quine, als Daten erfolgreicher wissenschaftlicher Theorien angesehen werden (etwa daß die fundamentalen Gesetze probabilistisch statt deterministisch sind, daß Simultaneität relativ zu Bewegung ist usw.). Strawson unterscheidet zwischen »deskriptiver« und »revisionärer« Metaphysik: »Deskriptive Metaphysik begnügt sich damit, die tatsächliche Struktur des Denkens über die Welt zu beschreiben, revisionäre Metaphysik hat das Ziel, eine bessere Struktur hervorzubringen.« Die Grenzziehung zwischen beiden Formen von Metaphysik ist aber nicht einfach: »Vielleicht war kein wirklicher Metaphysiker nach Absicht und Wirkung jemals ausschließlich das eine oder das andere.« Strawson selbst schlägt vor, »Descartes, Leibniz, Berkeley als Vertreter der revisionären, Aristoteles und Kant als Vertreter der deskriptiven Metaphysik anzusehen.«⁶ Quine wäre demnach ein revisionärer Metaphysiker, denn er zielt nicht auf die möglichst präzise Erfassung fundamentaler begrifflicher Strukturen unserer Alltagssprache und auf deren Bestätigung, nicht auf eine Metaphysik des *commonsense*, sondern auf eine formal-logische Rechtfertigung, und das heißt auch Kritik der Metaphysik im Sinne des logischen Positivismus.

III. Sprachanalytische Ästhetik

Was bedeutet das für die sprachanalytische Ästhetik? Jerrold Levinson diskutiert im einleitenden Beitrag des von ihm herausgegebenen *Oxford Handbook of Aesthetics* fünf Probleme in dieser Ästhetik.⁷ Da ist erstens das *Konzept des Ästhetischen* selber, das man zunächst, bei Urmson (*What Makes a Situation Aesthetic?*, 1957) und Stolnitz (*Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, 1960), in der Tradition Kants als interesse-

⁵ Graham Oddie: *Art. »Metaphysics«*, in: *Encyclopedia of Philosophy*, vol. 6, ed. by Donald M. Borcherdt, Detroit (Michigan) ²2006, 169-183; vgl. auch Michael J. Loux: *Art. »Metaphysics, History of (Addendum)«*, in: ebd., 197-200.

⁶ Peter F. Strawson, *Einzelnding und logisches Subjekt – Ein Beitrag zur deskriptiven Metaphysik*, Stuttgart 1972, 9.

⁷ Vgl. Jerrold Levinson: *Philosophical Aesthetics: An Overview*, in: ders. (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford 2003, 9ff. Ich referiere Levinsons Darstellung.

lose, unter anderem auf Unterscheidung bedachte und intransitive (nicht über das als schön beurteilte Objekt hinauszielende) Form von Aufmerksamkeit zu fassen versucht, bei Beardley (*Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 1958) mit Hilfe des Begriffs der ästhetischen Erfahrung und bei Sibley (*Aesthetic Concepts*, 1959) durch den Begriff der ästhetischen Eigenschaft. Dickie (*The Myth of the Aesthetic Attitude*, 1964) attackiert all diese Versuche demgegenüber als ›Mythen‹, während Goodman (*Languages of Art*, 1968) moderierend nicht mehr von Eigenschaften, sondern von ›Symptomen‹ spricht (›syntaktische Dichte‹, ›semantische Dichte‹ usw.) und so das Ästhetische zu einer Sache des Grades macht. Scruton und Levinson selber⁸ betonen später die kognitiven Elemente einer ästhetischen Erfahrung. Ein Objekt, das nicht in der ein oder anderen Weise bewußt wahrgenommen wird, bietet demnach keine ästhetische Befriedigung.

Zum zweiten diskutiert die analytische Ästhetik das Problem der *Definition von Kunst*. Unter diesem Punkt dient nicht Kant, sondern der Anti-Essentialismus des späten Wittgenstein als Ausgangspunkt. Ziff (*The Task of Defining a Work of Art*, 1953) und Weitz (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1956) bestimmen diesbezüglich die Diskussion. Das Wesen der Kunst oder notwendige und hinreichende Bedingungen von Kunst angeben zu wollen, ist demnach aussichtslos. Im besten Falle erreicht man ›Familienähnlichkeit‹. Ein weiterer bestimmender Diskussionsstrang ist hier die Institutionentheorie, wie sie durch Danto (*The Artworld*, 1964) berühmt und auch durch Dickie (*Defining Art*, 1969) entwickelt worden ist. Ein Objekt wird demnach zu einem Kunstwerk nicht durch manifeste und wahrnehmbare Eigenschaften, sondern durch den sozialen Rahmen, aus dem heraus es beurteilt wird. Eine Abwandlung dieser relationalen Definition von Kunst bietet wiederum Levinson, der in seinem Artikel *Defining Art Historically* (1979), anknüpfend an Wollheim (*Art and its Objects*, 1968), nicht die Beziehung eines Objekts zu einem sozialen Rahmen, sondern zur vorhergehenden konkreten Kunstgeschichte betont. Ähnlich verhält es sich in Carolls Narrativitätstheorie (*Beyond Aesthetics*, 2001). Ein Kunstwerk läßt sich identifizieren durch Verbindungen zur Vergangenheit, die durch eine kohärente und überzeugende Erzählung herzustellen ist.

Bewegen sich die Versuche einer analytischen Definition der Kunst somit außerhalb des Bereichs der Metaphysik, trifft dies auf die Versuche einer Definition des Ästhetischen, wie gesehen, nicht zu. Die analytische Ästhetik bietet insofern ein erstaunliches Janusgesicht. Ihre metaphysische Seite kommt auch unter dem dritten Aspekt stark zur Geltung, unter dem sie das Problem der *Ontologie* der Kunst diskutiert. Fragen danach, von welcher Art die Entität eines Kunstwerks ist, was seine Identitäts- und Individuationsbedingungen sind, ob es als physisch oder mental, abstrakt oder konkret etc. einzuordnen ist, sind klassische metaphysische Fragen (›Gibt

⁸ Vgl. Jerrold Levinson: *The Pleasures of Aesthetic*, Ithaca (NY) et al. 1996; Roger Scruton: *Art and Imagination*, London 1974; ders.: *The Aesthetics of Architecture*, Princeton 1979; ders.: *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997.

es Universalien, oder ist alles, was existiert, etwas Partikulares?, ›Ist alles, was existiert, ein materielles Ding?‹). Goodman und Wollheim, aber auch, auf dem europäischen Kontinent kaum bekannt, Wolterstorff⁹ haben diesbezüglich die Agenda bestimmt.

Eine breite Diskussion widmet sich dem vierten Aspekt, dem Punkt *representation* in der Kunst. Überwiegend heißt das, von *bildlicher* Repräsentation zu sprechen. Das Buch *Art and Illusion* (1960) des Kunsthistorikers Ernst Gombrich gibt diesbezüglich die Vorgabe, die erfolgreiche Argumentation gegen das Modell des ›unschuldigen Auges‹ und für die Anerkennung der Geschichte der bildlichen Darstellung als konstitutiv für die Wahrnehmung von Bildern. Goodmans *Sprachen der Kunst* ist seit dem Ende der 1960er Jahre auch in diesem Kontext einflußreich, Gombrichs These von der Geschichtlichkeit der bildlichen Darstellung akzeptierend, nicht aber seine Emphase auf ›Illusion‹ und ›Ähnlichkeit‹. Einflußreich sind hier auch wiederum Wollheim mit seiner These vom ›sehen in‹ (als einer Weiterentwicklung von Wittgensteins ›sehen als‹, der Wahrnehmung eines Dinges als eines anderen) und Waltons These vom ›make-believe‹ (*Mimesis as Make-Believe*, 1990).

Als einen fünften und letzten Aspekt hebt Levinson den des *Ausdrucks* in der Kunst hervor. Künstlerischer Ausdruck kann dabei als persönlicher Ausdruck verstanden werden, als ›metaphorische Exemplifizierung‹ (Goodman), ›als Korrespondenz‹ (Wollheim) usw. Häufig wird die Ausdruckstheorie in Beziehung zur Musik und zum Gefühl als paradigmatischem Fall diskutiert. Fraglich ist dann zum Beispiel, ob und, wenn ja, in welchem Maße in solchen durch Musik hervorgerufenen Gefühlen kognitive Elemente enthalten sind, ob Imagination oder *make-believe* mit im Spiel sind, ob solche Gefühle auf Objekte referieren und wenn ja, was diese Objekte sind. Von spezifischem Interesse ist das sogenannte ›Paradox des negativen Gefühls‹, das auf das klassische ›Paradox der Tragödie‹ und auf die Diskussion des Erhabenen im 18. Jahrhundert, namentlich auf Kant, zurückverweist, das Problem nämlich, wie eine negative Emotion dennoch eine so starke positive, lustvolle Reaktion auf Seiten der Rezipienten hervorrufen kann.

Stellt man in diesem Zusammenhang die These, es gebe keine Philosophie der Kunst und der ästhetischen Erfahrung ohne Metaphysik, erneut und systematisch zur Diskussion, fragt man also, ob es der analytischen Ästhetik gelingt, sich aus dem Verfänglichkeitsnetz der Metaphysikkritik zu befreien, so erhält man wohl eine gespaltene Antwort; teils ist das so, teils nicht. Sobald und solange die analytische Ästhetik die berühmte ›Was ist ...‹-Frage stellt (Was ist – eigentlich – ästhetisch? Was ist – eigentlich – Kunst?), findet sie sich im Bereich der Metaphysik wieder. Und dies nicht nur im Sinne Strawsons. Im Falle der Frage nach der Ontologie der Kunst ist das besonders evident. Sobald die analytische Ästhetik darauf aber verneinend oder ausweichend antwortet, entwindet sie sich diesem Bereich. Weitz und Ziff, Di-

⁹ Vgl. Nikolas Wolterstorff: *Towards an Ontology of Art Works*, in: *Nous* 9 (1975), 58ff; ders.: *Worlds and Works of Art*, Oxford 1980.

ckie und Danto bieten dafür die einschlägigen Belege. (Danto vertritt seit *The Transfiguration of the Commonplace* allerdings explizit auch eine essentialistische Definition von Kunst. ›Aboutness‹ und ›embodiment‹ sind demnach die beiden notwendigen Bedingungen der Kunst.¹⁰) Bezeichnenderweise gehören diese Autoren aber zu jener Tradition der sprachanalytischen Philosophie, die ihr Heil nicht im Logischen Empirismus, sondern der *ordinary language philosophy* sucht.

IV. Die sprachanalytische Alternative 2

Wenn es überhaupt eine Ausnahme aus der Metaphysikkritik-Regel gibt, nach der Kritik der Metaphysik im Bannkreis des Kritisierten und also metaphysisch bleibt, dann finden wir sie in einer anderen Richtung der sprachanalytischen Philosophie, nämlich in derjenigen des Wittgenstein der *Philosophischen Untersuchungen*. Nicht mehr eine ideale, sondern die gewöhnliche Sprache dient hier als Werkzeug der Analyse. Die klassischen Probleme der (metaphysisch fundierten) Philosophie können so zwar ebenfalls nicht gelöst, aber doch in gewisser Weise aufgelöst werden. Sie werden überflüssig. Gegenüber der Metaphysik bedeutet dies, daß man ihr, so gut es geht, aus dem Weg geht. Sich ihr entgegenzustellen, hat keinen Sinn, denn auf diese Weise hat man immer schon verloren, weil man die Spielregeln des Gegners, in diesem Falle der Metaphysik, anerkennt. Besser ist es, ihr auszuweichen und sich auf ihre Begrifflichkeit erst gar nicht einzulassen. Angemessen ist nicht die *kritische*, sondern die *evasive* Strategie.

Einen intellektuellen Verbündeten erhält der späte Wittgenstein hierbei im späten Heidegger; eine der wenigen Gelegenheiten, bei der analytische Philosophie (in der ›ordinären‹ Variante, wie Spötter sagen können) und hermeneutische Ontologie Arm in Arm marschieren. Daß es gelte, »vom Überwinden abzulassen und die Metaphysik sich selbst zu überlassen«, ist auch ein stets wiederholtes Bekenntnis Heideggers nach seinem antifundamentalistischen *turn*. Und einer der Denker unserer Tage, der sich vehement auf diese beiden großen Philosophen des 20. Jahrhunderts beruft, ist Richard Rorty, auch einer, der der analytischen Philosophie sozusagen von der Fahne gegangen ist.¹¹ Weniger militärisch ausgedrückt: Einer, der von der analytischen Philosophie viel gelernt hat, ihren in der szientistischen Variante aufrechterhaltenen dogmatischen Begründungsanspruch und damit ihre anmaßende Rolle einer alt-neuen Metaphysik aber zurückweist. (Und in der Tat muß man sagen, daß heutzutage der Dogmatismus akademisch – was nicht dasselbe bedeutet

¹⁰ Vgl. Arthur C. Danto: *The End of Art: A Philosophical Defense*, in: *History and Theory* 37/4 (1998), 128, 130.

¹¹ Vgl. Richard Rorty: *Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt/M. 1981, 16; ders.: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/M. 1989, 163, Anm. 1 (mit dem Heidegger-Zitat aus *Zeit und Sein* von 1962).

wie ›philosophisch‹ – nirgendwo so zu Hause ist wie in der analytischen Philosophie und im neufranzösischen Insistieren auf ›Differenz‹.) Rorty führt in der Nachfolge Wittgensteins und Heideggers durchaus überzeugend vor, daß es eine Philosophie ohne Metaphysik, daß es daher auch eine Philosophie der Kunst und des Schönen ohne Metaphysik geben könne.

Durchaus überzeugend, aber eben doch auch nicht restlos. »Philosophie ohne Metaphysik – ist das nicht Philosophie ohne Philosophie?« hat Herbert Schnädelbach skeptisch zurückgefragt.¹² Ist das nicht Soziologie oder Psychologie oder Linguistik oder eine andere Spezialdisziplin? Oder ist das nicht lediglich Geschichte der Philosophie? Rorty würde das bejahen, ohne mit der Wimper zu zucken. Ein Philosoph allerdings, der in der Marx-Nietzsche-Freud-, also in der sogenannten Entlarvungstradition groß geworden ist, würde vermuten (und anerkennend zugeben), daß er es in Rorty mit einem besonders versierten, abgezockten Spieler des philosophischen Sprachspiels zu tun hat. Der Gestus der therapeutisch endlich wiederhergestellten Urform des gelassenen Philosophierens, der Wiederkehr des Weisen also, würde ihm jedenfalls verdächtig vorkommen. Und so würde er Rorty unter anderem fragen, ob wir als endliche Lebewesen, die nicht aufhören können (die nur bei Strafe der anthropologischen Selbstverstümmelung, zumindest der Selbsteinschränkung aufhören können), über sich, das Leben, seinen Sinn oder Unsinn nachzudenken (die nicht damit zufrieden sein können, im Bedarfsfalle entweder zu meditieren oder zu beten), ohne Metaphysik auskommen können. Und er würde ihn fragen, ob nicht die Literatur, auf die er, Rorty, sich als bevorzugten Bereich der Kunst bezieht (einfach deshalb, weil er, Rorty, davon mehr versteht als von Musik, Malerei und den anderen Künsten), einen zeitgemäßen Ersatz für die Metaphysik bietet. Rorty würde das mit aller Wahrscheinlichkeit bejahen. Und so bestünde denn in den Augen des entlarvenden Philosophen Rortys argumentativer Schachzug schlicht darin, die Metaphysik der literarischen Leseerfahrung, generell der ästhetischen Erfahrung zu überlassen. Dies aber gänzlich ohne die klassisch-idealistischen und romantischen Ansprüche, die Adorno damit verbindet. (»Kunst ist, oder war bis zur jüngsten Schwelle, unter der Generalklausel ihres Scheinens, was Metaphysik, scheinlos, immer nur sein wollte.«¹³) Die Metaphysik, das »metaphysische Bedürfnis«, wie Schopenhauer es nennt¹⁴, würde bei Rorty privatisiert. Es erscheint als legitim im Kontext der ›Selbsterschaffung‹, wiederum in einem romantischen Kontext also, der aber seinen Absolutheitsanspruch abgestreift hat.

In diesem eingegrenzten, eingefriedeten Sinn hat die Metaphysik also auch bei Rorty als einem Repräsentanten spätwittgensteinianischen metaphysikkritischen Denkens ihre Berechtigung. Es gibt in der gegenwärtigen Philosophie aber noch ei-

¹² Herbert Schnädelbach: *Nachwort*, in: Karl Vorländer: *Geschichte der Philosophie, mit Quellentexten. Bd. 3: Neuzeit bis Kant*, Reinbek bei Hamburg 1990, 602.

¹³ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, 511.

¹⁴ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Zürich 1977, 186ff. (Kap. 17).

nen zweiten Repräsentanten dieses Denkens, der in diesem Zusammenhang zu nennen ist, nämlich Stanley Cavell. Manifest ist das seit *The Claim of Reason* (1979), das nun endlich auch in deutscher Übersetzung vorliegt (und die hiesigen Leser in der Erfahrung bekräftigen wird, daß dieses Buch nicht nur in English schwer zu verstehen ist). Leitend ist für Cavells Wittgensteinlektüre das Problem des Skeptizismus, dem er freilich eine sehr eigene Wendung gibt. Denn Skeptizismus nennt er alle Versuche, das Gewöhnliche zu *überwinden*. Die Philosophie der gewöhnlichen Sprache zeigt die Irrtümer auf, die entstehen, wenn man Worte unabhängig von jenen Kontexten (das heißt Eingrenzungen und Verpflichtungen) verwendet, die ihren normalen, sinnvollen Gebrauch sichern. Im selben Geiste zeigt Cavell die Irrtümer, vor allem den Grundirrtum des Skeptizismus auf, der darin besteht, das Wissen um die Kontextabhängigkeit des Sprechens und Wissens als Enttäuschungserfahrung zu nehmen, die das philosophische, aber auch anthropologische Bedürfnis (wiederum ein Bedürfnis also) generiert, dieser Abhängigkeit zu entkommen. Der Skeptiker wird von einem zur Verzweiflung gesteigerten Zweifel an der Zuverlässigkeit unseres Wissens getrieben. Nicht Urteilsenthaltung (*epoché*) und Ataraxie sind demzufolge seine Ideale, sondern der Versuch, über die Unsicherheit hinauszugelangen, theologisch-metaphysisch gesprochen: die menschliche epistemische Endlichkeit zu transzendieren. Cavell bezieht sich dabei auf ein post-cartesisches Verständnis von Skeptizismus. Descartes' *methodischer* Skeptizismus dient als Modell. Der Anspruch, gegen den erkenntnistheoretischen Skeptizismus (durch die Evidenz des cogito-sum) ein unbezweifelbares Fundament aller Erkenntnis zu gewinnen, kennzeichnet für Cavell den geheimen Anspruch des Skeptizismus selbst. Der Skeptizismus ist ihm zufolge also ein geheimer Fundamentalismus, der Fundamentalismus ein verzweifelter Skeptizismus. (Und durch Hegel erhält Cavell dafür sogar emphatische Zustimmung, denn die »Erfahrung«, die das »natürliche Bewußtsein« in der *Phänomenologie des Geistes* machen muß, geschieht auf einem »Weg des Zweifels«, der eigentlich als ein »Weg der Verzweiflung« und als die Methode des »sich vollbringende(n) Skeptizismus« zu bezeichnen ist.¹⁵) Der Skeptizismus generiert erst die Metaphysik, er erweckt erst das Verlangen nach einem apriorischen Beweis, nach einer Form des Sprechens (Argumentierens) unabhängig von den Alltagspraktiken. Skeptizismus und Metaphysik stehen zueinander also in einem polaren, sich gegenseitig verneinenden und bedingenden Verhältnis. Cavells Option angesichts dieser Polarität kann daher nur darin bestehen, dieses Spannungsverhältnis anzuerkennen, das heißt das skeptisch-metaphysische Bedürfnis inmitten unseres gewöhnlichen Sprechens zu benennen und auf die Gefahren aufmerksam zu machen, die darin liegen, das Spannungsverhältnis zugunsten der Metaphysik auflösen zu wollen. Wohl wäre eine Auflösung zugunsten der gewöhnlichen Sprache wünschens-

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke in zwanzig Bänden 3: Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M. 1970, 72.

wert, aber Cavell weiß, daß dies ein Wunsch bleiben muß. Die Metaphysik ist, solange es das Gewöhnliche gibt, gegen ihre Destruktion resistent.

Rorty und Cavell ermöglichen in diesem Zusammenhang auch eine im wörtlichen Sinn interessante Variation der Ausgangsthese. Es gibt demnach keine *interessante* Philosophie der Kunst und des Ästhetischen ohne Metaphysik. Friedrich Schlegel hat den Begriff des Interessanten als Gegenbegriff des ›Klassischen‹ und als ästhetisch-literarisches Charakteristikum der Moderne eingeführt, einer Moderne, die als großer Block der Nach-Antike konzipiert ist und Shakespeare als ihren »Gipfel« beschreibt, während Goethe »in der Mitte« zwischen dem Modern-Interessanten und dem Antik-Schönen steht und so die Aussicht auf eine Wiedergewinnung des klassischen Schönheitsideals unter nachantiken Bedingungen eröffnet. Das Interessante steht dabei in enger Verknüpfung mit dem »Individuellen« und »Originellen«. Es steht gegen das »Allgemeingültige, Beharrliche und Notwendige« der Schönheit, also gegen einen metaphysischen Begriff der Schönheit.¹⁶ Interessant ist, was nicht, wie die Metaphysik und die szientistische analytische Ästhetik, eine allgemeine und notwendige, sondern lediglich eine kontextuelle, kulturelle Gültigkeit beansprucht, aber vor allem zu einer neuen Wahrnehmung der Dinge und daraus folgend zur eigenen Produktivität anregt. Eine interessante Philosophie der Kunst und des Ästhetischen erhebt keine metaphysischen Geltungsansprüche, weiß aber auch, daß sie diese Ansprüche nicht vollends abweisen kann und sie entweder privatisieren (Rorty) oder relativieren (Cavell) muß. Metaphysisch zu denken, heißt demnach, sich entweder in einer (originellen, spekulativen) Theorie selber zu verwirklichen oder sich in einem permanenten Konflikt mit dem gewöhnlichen Denken zu befinden.

V. Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft

Für eine strikte und restlose Trennung von Ästhetik und Metaphysik bietet die Philosophie des 20. Jahrhunderts also keine wirklich überzeugenden Belege. Auch das Projekt »Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft« kann sich davon nicht ausnehmen. Es versteht sich zunächst ja als radikal antitraditionalistisch. Denn in der Entwicklung, die die Ästhetik »von ihrer Geburt an bis auf den heutigen Tag« genommen hat, von den antiken Ausführungen zu Harmonie und Proportion und Platons Bestimmungen des Schönen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, an dem Max Dessoir sein Buch unter dem projektleitenden Titel vorlegt, »ist ein Gedanke ihr treu geblieben«, nämlich der, daß ihr Gegenstand »vielgestaltig zwar, doch einheitlich« sei. Diesen Gedanken will Dessoir hinter sich lassen. Zwar sieht auch er, daß das Konzept einer Identität von Schönerm, Ästhetischem und Kunst schon vor-

¹⁶ Friedrich Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, in: *Kritische Schriften*, hg. von Wolf-dietrich Rasch, München 1970, 146, 148, 154.

her »angegriffen« worden ist, »da die Kunst doch auch das Tragische und das Komische, das Zierliche und das Erhabene, ja selbst das Häßliche in ihren Kreis einbezieht«. ¹⁷ Die Doppelung des Gegenstandes der Ästhetik kommt seit der Entstehung als philosophische Disziplin in der Mitte des 18. Jahrhunderts explizit in den Gegensatzpaaren von Schönem und Erhabenem, Naivem und Sentimentalischem, Klassischem und Interessantem, Antike und Moderne, Apollinischem und Dionysischem zum Ausdruck. Und seit dem deutschen Idealismus, seit der Etablierung des Ich als Prinzip, das, als Ich = Ich, die Einheit einer Entzweigung darstellt, ist auch die Einheit der Kunst als die eines Widerspruchs vertraut.

Aber diese Art von Philosophie der Kunst gilt Dessoir als »spekulativ«. Sie hat zum Ziel, das Prinzip des Ich als das Absolute zu demonstrieren, die Schwierigkeiten zu lösen, die mit diesem Prinzip innerhalb der cartesianisch durchgesetzten Subjekt- oder Bewußtseinsphilosophie gegeben sind, Schwierigkeiten, die sich, mit Foucault gesprochen, aus der Episteme der Repräsentation ergeben, da ein Denken, das sich auf anderes innerhalb dieser Episteme bezieht, das andere stets als Objekt oder Vorstellung eines Subjekts konstituiert, auch sich selbst nur innerhalb des Subjekt-Objekt-Schemas begreifen kann und sich damit in den Widerspruch verstrickt, dasjenige, was konstitutiv für alles andere sein soll, das Subjekt nämlich, selber als Gegenstand und damit als etwas Konstituiertes denken zu müssen. Um beides zugleich denken zu können, das Subjekt sowohl als Objekt als auch als jegliches Objekt konstituierend, bietet sich, ausgehend von Fichte und kulminierend bei Schelling (dem Schelling des *Systems* von 1800), Schopenhauer und schließlich Hegel, die Kunst als Einheit eines genialischen, das heißt ebenso bewußten wie unbewußten, im Resultat lustbesetzten Produzierens an. Die Kunst ist das (Schelling, Schopenhauer) oder ein (Hegel) Medium des Absoluten, weil sie das Undarstellbare, die Idee, zur sinnlichen Darstellung bringen kann. Eine solche »Metaphysik der Kunst« nennt Dessoir im Kantischen Sprachgebrauch »überschwenglich«, und sein Gegenmodell liefert ihm die Wissenschaft, das heißt, wie er schon in der Einleitung seines Buches schreibt, der Positivismus. Es geht auch der Wissenschaft von der Kunst um »klare Einsicht« und die (kausallogische) Erklärung von »Tatsachen«. ¹⁸

Man kann das Anliegen Dessoirs und seinen antispekulativen Affekt sehr wohl verstehen. Auch die gegenwärtige, vom französischen Poststrukturalismus und Postmodernismus geprägte Philosophie quillt über von Sätzen, die »das Triviale zum Ungemeinen steigern« und sich im Formulieren »unbeweisbare(r) Analogien« gefallen. ¹⁹ Und wie zu Dessoirs Zeiten sind es weniger die Meister als vor allem die SchülerInnen, die diese Art von »wildem«, von »Methodenzwang« befreitem Denken

¹⁷ Max Dessoir: *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, 3; vgl. Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne – Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar 1995.

¹⁸ Ebd., 5, 7, 43.

¹⁹ Ebd., 49.

als (Kultur-)Wissenschaft und (Kultur-)Analyse mißverstehen. Aber anders als zu Dessoirs Zeiten sehen wir deutlicher die alpträumhafte Kehrseite des Traums von einer ›strengen‹ Wissenschaft. (Den strafenden Vater hinter diesem Ideal kann man gar nicht überhören.) Nachdem zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch eine Reihe von Theoretikern, die Dessoir auch in seinen späteren Kommentaren nicht beachtet, Theoretiker wie Poincaré, Duhem, Bergson und Whitehead, und 1960 vor allem mit Thomas Kuhn die Auffassung wenn nicht zu Fall, so doch ins Wanken gebracht wird, mathematische Systeme und wissenschaftliche Theorien würden die Wirklichkeit getreu wiedergeben, kann die Wissenschaft auch nicht mehr als der einzige Weg zur ganzen Wahrheit und als *das* Paradigma von Vernunft gelten. Die Überzeugung, daß die (empirische, physikalisch-mathematisch geleitete) Wissenschaft eine vollständige (Welt-)Erklärung liefere, erweist sich rückblickend vielmehr selbst nicht als wissenschaftliche Überzeugung, sondern als zähes Relikt einer Weltanschauung, der Episteme des 17. Jahrhunderts nämlich, die Empirismus und Rationalismus, Bacon und Descartes miteinander verknüpft.

Darüber hinaus ist natürlich auch Dessoirs wissenschaftlich geleitete und neukantianisch erkenntnistheoretisch prüfende Philosophie der Kunst selber keineswegs frei von Metaphysik. Auch ihm geht es um das »wahrhafte Kunstwerk« und »das Wesen der Kunst«. Und in dem Versuch, es zu bestimmen, tauchen zudem auch Elemente einer ganz bestimmten Metaphysik auf, der Lebensphilosophie zum Beispiel, die Ende des 19. Jahrhunderts durch Dilthey und Nietzsche den philosophischen und außerphilosophischen Diskurs nachdrücklich mit bestimmt. In diesem Sinne ist sich die wissenschaftlich fundierte Ästhetik Dessoirs bewußt, daß man der Kunst keine »glatte begriffliche Einheit« überstülpen kann; wer es dennoch unternimmt, »der tötet das Leben«.²⁰

VI. Ein Blick auf die Kunstdebatte

Wenn es weder in der Ästhetik und Kunstphilosophie des 20. Jahrhunderts noch speziell im Projekt einer arbeitsteiligen Einheit von Ästhetik und Kunstwissenschaft gelingt, die Metaphysik zu eliminieren, so überrascht es auch nicht, das Gleiche durch die Kunst des 20. Jahrhunderts selber bestätigt zu finden. Um dies zu belegen, könnte man sich auf die ästhetisch-philosophische und kulturwissenschaftliche Interpretation einzelner, inzwischen als klassisch-modern geltender Werke oder ganzer Stilrichtungen beziehen. Einfacher, weniger interpretationsbeladen, aber ist es, historisch vorzugehen und sich auf das explizite, in Manifesten, Aufsätzen und Briefen dokumentierte Selbstverständnis der Künstler zu beziehen.

Klaus von Beymes *Das Zeitalter der Avantgarden* bietet dafür ausgebreitetes Material. Die Geschichte der Avantgarde, die er in großer rekapitulierender Geste vorlegt,

²⁰ Ebd., 6; vgl. 4, 7.

reicht bezeichnenderweise genau von 1905 bis 1955. Denn in dieser Zeit dominiert in der Kunst und in der Architektur, trotz des Einschnitts von 1945, eine »fast metaphysische Spiritualität«, parallel zum politischen Engagement. Erst mit der Pop-Art Ende der 50er Jahre setzt sich ein Paradigma durch, das weitgehend ohne politische Deklamation und »ohne metaphysische Überhöhung der Kunst« auftritt.²¹ Das Verhältnis zur Metaphysik wird dabei aus dem enttäuschten Liebesverhältnis zur Wissenschaft bestimmt. Da die von großen Teilen der Avantgarde angestrebte Verbindung von Wissenschaft und Kunst aufgrund des, soziologisch gesprochen, Eigensinns der beiden Sphären bzw. Subsysteme nicht gelingen kann, kommt es im Gegenzug zur verstärkten Betonung von Gefühl und Intuition sowie zu einem Gemisch aus esoterisch-religiöser Philosophie und naturwissenschaftlichen Theorien, ein Kompromiß, der im Zeichen der Suche nach einer holistischen, von Sorel und Bergson geprägten Theorie steht und sein wohl berühmtestes Dokument in Kandinskys Schrift *Das Geistige in der Kunst* aus dem Jahre 1912 hat, während die »zweifelloos verblasenste« Theorie in diesem Zusammenhang seit 1913 von Malewitsch unter dem Namen des Suprematismus entwickelt wird.²²

VII. Metaphysik des Als-ob

Auch nach 1955 ist die Geschichte der Metaphysik im Kontext der Künstler-Ästhetik nicht zu Ende. Zur Unterstützung wenigstens der Intrikatheitsregel der Metaphysikkritik (»Keine Kritik der Metaphysik ohne Metaphysik«) sei abschließend nur ein einziger Zeuge aufgerufen. Er entläßt uns mit der nötigen Ironie und dem schwer zu vermeidenden Quentchen Spott ins 21. Jahrhundert und dem mindestens 26. Jahrhundert der Metaphysik. Thomas Bernhard nämlich formuliert diese Regel als Schriftsteller, also als Künstler, aber dennoch als einer, der auch auf dem Gebiet der Philosophie zuhause ist: »Die Kunst ist das Höchste und das Widerwärtigste gleichzeitig, sagte er.« Er, das ist der Musikkritiker und –philosoph Reger aus dem Prosastück *Alte Meister*. Im dreifachen Sinn steckt in diesem einen Satz Metaphysik. Daß die Kunst, erstens, das Höchste sei, daß sie, zweitens, gleichzeitig das Gegenteil davon sei, und daß sie sich, drittens, durchgängig im bestimmten Artikel, also in Wesensaussagen präsentiert. In jeder dieser Hinsichten könnte man heute den Satz als historisch qualifizieren, einer vergangenen Epoche zugehörig, und daher einfach vergessen. Aber so einfach ist das nicht. Denn, so Reger weiter, »wir müssen uns einreden, daß es die hohe und die höchste Kunst gibt, sagte er, sonst verzweifeln wir. Auch wenn wir wissen, daß jede Kunst in der Unbeholfenheit und in der Lä-

²¹ Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden – Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005, 24f.

²² Ebd., 271, vgl. 258 ff.

cherlichkeit und im Müll der Geschichte endet, wie alles andere auch, müssen wir geradezu selbstsicher an die hohe und an die höchste Kunst glauben, sagte er.«²³

Wir müssen uns einreden, daß es eine Metaphysik der Kunst gibt, daß die Kunst nur metaphysisch ernsthaft begriffen werden kann. Die Alternative wäre Verzweiflung. Wer so spricht, hat seinen Nietzsche gut gelesen. Er hat aus einem der vehementesten Kritiker der Metaphysik ein zentrales Argument für die Metaphysik (in der Kunst) bezogen. Wir müssen so tun, als ob. Das Als-ob erscheint als *die*, oder sagen wir lieber, ganz und gar nicht im Sinne Bernhards: als *eine* Rettungsfigur der Metaphysik. Und es ist eine argumentative, keineswegs bloß rhetorische Rettungsfigur. Unter dieser Kategorie rücken nämlich sogar Nietzsche und Habermas (und Putnam) nahe aneinander. Der Begriff der Wahrheit, deutsch-idealistisch gesprochen: die Idee einer absoluten Wahrheit, die in jedem Urteil S ist gleich P steckt, muß zwar nicht zwingend durch den Begriff der Fiktion *ersetzt* werden, wie Nietzsche meint, wohl aber kann die Fiktion zur unvermeidlichen, ›kontrafaktischen‹ *Bedingung* aller Wahrheitsaussagen erklärt werden. Auch hier geht es nicht um ein Entweder-Oder zwischen Metaphysik und Wissenschafts- bzw. Alltagssprache. Mit der Einschränkung, die Einstellung des Als-ob lediglich als *eine* zeitgemäße, moderne Form des Umgangs mit der Metaphysik zu rechtfertigen, versündigen wir uns zwar gegen das oberste Bernhardsche Schreibgebot (›Du sollst in der stärkst möglichen behauptenden Satzform schreiben!‹), und er hätte das gewiß als Sünde gebrandmarkt, aber wir begehen nicht einen spiegelbildlichen Fehler zum früheren Alleinvertretungsanspruch der analytischen Philosophie, in dem sich ja ebenfalls, wie wohl in allen diesen Ansprüchen, von denen die Philosophie als ein Überbietungsdiskurs übervoll ist, der uns nur allzu vertraute Monotheismus ausdrückt, das zürnende Gebot des: ›Du sollst keine fremden Götter neben mir haben!‹ In Absetzung davon ist das Projekt einer Verbindung von Ästhetik und Kunstwissenschaft nach wie vor zeitgemäß. Denn trotz des positivistischen Wissenschaftsbegriffs fordert Dessoir programmatisch ebenfalls: »System und Methode bedeuten für uns: frei sein von *einem* System und *einer* Methode.«²⁴

²³ Thomas Bernhard: *Alte Meister*, Frankfurt/M. 1988, 79.

²⁴ Dessoir: *Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* [Anm. 17], 6.

ÄSTHETIK VERSUS METAPHYSIK?

Anmerkungen (nicht nur) zur Kunst der Moderne

Von Maria Moog-Grünewald

I.

Beginnen wir mit einem Beispiel, einem Text. Er trägt den Titel *Le Traité du Narcisse* (*Théorie du symbole*)¹ und erscheint 1891²; gewidmet ist er Paul Valéry³; der junge André Gide ist der Autor. Der kurze Text hat drei Teile, die durch einen ›Vorspann‹ eingeleitet und durch einen kurzen ›Abspann‹ beschlossen werden. Sein Gegenstand ist die Poesie. Allerdings wird dieser Gegenstand nicht – wie der Titel nahelegt – in der Form eines Traktats verhandelt, vielmehr seinerseits in poetischem ›Kleid‹. Somit handelt es sich um eine poetologische Reflexion, die ihrerseits Poesie, Dichtung geworden ist – zumindest poetischen Anspruch erhebt. Dies um so mehr, als die Reflexionen über das ›Wesen‹ der Dichtung auf einen Mythos rekurrieren, den Mythos von Narziß. Dazu bemerkt der Text gleich eingangs in hervorhebender Kursiv-schrift⁴:

Narcisse était parfaitement beau, – et c'est pourquoi il était chaste; il dédaignait les Nymphes – parce qu'il était amoureux de lui-même. Aucun souffle ne troublait la source, où, tranquille et penché, tout le jour il contemplait son image ... – Vous savez l'histoire. Pourtant nous la dirons encore. Toutes choses sont dites déjà; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer.

Schon aus diesen wenigen Zeilen wird deutlich: Der Mythos von Narziß, wie er uns am wirkmächtigsten von Ovid⁵ überliefert ist, ist auf seine kargen Grundstrukturen reduziert und zugleich variiert: Narziß ist vollkommen schön, und in dieser vollkommenen Schönheit genügt er sich selbst. Die äußere, sinnliche Welt, hier durch

¹ André Gide: *Le Traité du Narcisse* (*Théorie du symbole*), in: ders.: *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris 1958 (= Bibliothèque de la Pléiade), 1-12.

² *Le Traité du Narcisse* erschien zuerst in *Entretiens politiques et littéraires* in der Januarnummer 1891; sodann, gleichfalls, 1891 in der *Librairie des Art Indépendant*.

³ Paul Valéry hat im selben Jahr das Poem *Narcisse parle* veröffentlicht. (In: *Œuvres I*, publ. par Jean Hytier, Paris 1957 [= Bibliothèque de la Pléiade], 82f. – Zur Entstehungs- und Editions-geschichte des *Traité* vgl. Gide: *Romans, récits et soties* [Anm. 1], 1457-1459.

⁴ *Le Traité du Narcisse* [Anm. 1], 3.

⁵ P. Ovidius Naso: *Metamorphosen* III 339-510. – Die entscheidende Differenz der Ovidischen Version liegt u.a. darin, daß Narkissus nicht sein Spiegelbild sucht, vielmehr zunächst sein Spiegelbild für einen anderen hält, in den er sich sterblich verliebt. – Zur Narkissos-Rezeption in der Neuzeit und Moderne siehe u.a. Louise Vinge: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967, sowie die Einzelbeiträge in den Bänden *Narcissus – Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, hg. von Almut-Barbara Renger, Stuttgart/Weimar 2002, und »... se vi rimembra di Narcisso ...« – *Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen*, hg. von Hans Felten und David Nelting, Frankfurt/M. u. a. 2003.

die Nymphen im *pars pro toto* repräsentiert, beachtet er nicht, ja er ›verachtet‹ sie. Statt dessen bleibt er ›keusch‹ und in absoluter Ruhe über die reglosen Wasser einer Quelle gebeugt – sein eigenes Bild zu betrachten, mehr noch: es zu ›sinnieren‹. In der Isotopie der Reinheit, der Schönheit und der Vollkommenheit, zu der auch der Stillstand in Raum und Zeit gehört – hier in den Begriffen der Ruhe und der Reglosigkeit zur Vorstellung gebracht –, kristallisiert sich eine Ästhetik des Absoluten, die in der Folge in der Anschaulichkeit eines Mythos entfaltet wird, mithin in einem Text, der nicht allein einen Mythos aufnimmt und thematisiert, vielmehr den Mythos fortschreibt: in der Absicht, das Mythische als das unvordenklich Poiëtische zurückzugewinnen, genauer: erstmals zu gewinnen.⁶ So ist der ›Traktat‹ eine ›Erzählung‹, ein Mythos, der sich selbst zum Thema hat, mithin auf sich selbst ›reflektiert‹, und in der Figur des Narziß sein Symbol par excellence findet. Von Interesse ist allerdings der ›Umweg‹, den die mythische Rede nimmt, zudem die Abweichungen in der Charakterisierung des Narziß: Narziß – so der Vorspann des *Traité* – ist auf der Suche nach einem Spiegel, in dem er die Schönheit seiner äußeren Gestalt erkennen könnte, näherhin seine Umrisse wahrnehme, um in ihnen seine Seele zu ›bergen‹⁷. Den gesuchten Spiegel findet er im ›Fluß der Zeit‹⁸: »Fatale et illusoire rivière où les années passent et s'écoulent. [...] Un morne, un léthargique canal, un presque horizontal miroir [...]« Auf der Oberfläche des dahinfließenden Flusses sieht Narziß Blumen, Bäume, den Himmel widergespiegelt: »[...] toute une fuite de rapides images qui n'attendaient que lui pour être, et qui sous son regard se colorent. [...] visions qui selon le cours des eaux ondulent, et que les flots diversifient.« Formen und Farben ändern sich beständig im ›Fluß der Zeit‹, und zugleich erstehen sie reziprok im Blick des Betrachters. Die Veränderungen selbst aber sind die immergleichen⁹: »Toujours les mêmes formes passent; l'élan du flot, seul les différencie.« Die Frage, warum es mehrere, ja viele verschiedene Formen gibt, die doch nur immer die gleichen sind, beantwortet Narziß zugleich philosophisch und ästhetisch¹⁰:

C'est donc qu'elles soient imparfaites, puisqu'elles recommencent toujours ... et toutes, pensent-il, s'efforcent et s'élancent vers une forme première perdue, paradisiaque et cristalline. Narcisse rêve au paradis.

Der ›Traum‹, der folgt – er macht den ersten Teil des *Traité* aus –, ist eine Vision des Paradieses *in aestheticis* und seines Verlustes. Das Paradies, auch Eden genannt, ist der

⁶ Insofern ist Gides *Traité du Narcisse* weniger eine ›Arbeit am Mythos‹, wie Hans Blumenberg (*Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1979 u.ö.) die fortgesetzte Mythenrezeption glaubt kennzeichnen zu sollen, vielmehr der Versuch, das ›Mythische‹, verstanden als das absolut Poetische, (wieder) zu gewinnen.

⁷ Gide: *Le Traité du Narcisse* [Anm. 1], 3: »[Narcisse] veut connaître enfin quelle forme a son âme; elle doit être excessivement adorable, s'il en juge par ses longs frémissements; mais son visage! son image! Ah! ne pas savoir si l'on s'aime ... ne pas connaître sa beauté! [...] Et Narcisse [...] se lève et part à la recherche des contours souhaités pour envelopper enfin sa grande âme.«

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., 4.

¹⁰ Ebd.

›Garten der Ideen‹¹¹, dessen Formen und Figuren in einem vollkommenen, harmonisch rhythmisierten Verhältnis zueinanderstehen, in geradezu notwendiger Regelmäßigkeit aufeinander zugeordnet sind¹²: »Tout est parfait comme un nombre et se scandait normalement; un accord émanait du rapport des lignes; sur le jardin planait une constante symphonie.« Im Mittelpunkt des Gartens Eden steht der Baum Yggdrasil¹³. An seinen Stamm ist das ›Buch des Geheimnisses‹ (»le livre du Mystère«) gehehnt; aus dessen Zeichen, den ›Hieroglyphen‹ (»les hiéroglyphes nécessaires«), die Wahrheit lesbar ist. Adam schaut reglos das immergleiche Schauspiel des Kosmos, mit dem er eins ist – bis zu dem Tag, da ihn das Schauen des Schauspiels, die Kontemplation, langweilt: er möchte nicht nur die Dinge in ihrer Ordnung schauen, vielmehr sich selbst sehen. Eine eitle Bewegung seiner Hand – und es bricht ein Zweig vom Baum des Paradieses, ja der Baum des Paradieses, Yggdrasil, birst und kracht in sich zusammen¹⁴: » ... Une imperceptible fissure d’abord, un cri, mais qui germe, s’étend, s’exaspère, strident siffle et bientôt gémit en tempête.« Ein ›Riß‹ ist entstanden, das heilige Buch ist zerflettert; Zeitlichkeit setzt ein, Endlichkeit mit Anfang, Mitte, Ende. Und ein neues Menschengeschlecht ist geboren. Die Apostrophe faßt zusammen¹⁵: »Triste race qui te disperseras sur cette terre de crépuscule et de prières! le souvenir du Paradis perdu viendra désoler tes extases, du Paradis que tu rechercheras partout [...]«

Der Verlust des Paradieses – so dann die mythische Rede des zweiten Teils – ist die Bedingung für den nie endenden Versuch, es wiederzugewinnen¹⁶: »Le Paradis est toujours à refaire.« Doch: »Il demeure sous l’apparence.« Demnach ist alles, was Narziß auf der spiegelnden Oberfläche des bewegten Wassers sieht, nur mehr Schein, Abbild des wahren Seins, das sich zwar stets entzieht, doch auf das hin alles Seiende orientiert ist. So haben die Vielfalt der Figuren und die Vielzahl der Formen und Farben wesensmäßig ein einziges Ziel: in die ursprüngliche, in der Zeit verlorene Einheit zurückzukehren. Daß dies letztlich nicht gelingt, nie gelingen wird, hat seinen Grund im unhintergehbaren Prinzip der Individuation¹⁷: »Car la faute est toujours la même et qui reperd toujours le Paradis: l’individu qui songe à soi tandis que la Passion s’ordonne, et, comparse orgueilleux, ne se subordonne pas.« Nicht Setzung eigener Ordnung, vielmehr Unterordnung verbürgt das Paradies; sie realisiert sich in der reinen ›Schau‹, der ›Kontemplation‹. Der einzige aber, der zur

¹¹ Ebd., 5: »Jardin des Idées!«

¹² Ebd.

¹³ So die Graphie des französischen Textes für üblicherweise Yggdrasil, den heiligen, immergrünen Baum der nordischen Mythologie; er steht im Weltmittelpunkt. Sein Beben ist eines der ersten Zeichen des Weltuntergangs.

¹⁴ Gide: *Le Traité du Narcisse* [Ann. 1], 6.

¹⁵ Ebd., 7.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., 8.

›Kontemplation‹ fähig ist, ist der Dichter¹⁸: »Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il? – Le Paradis.«¹⁹

Der dritte Teil des Textes, noch immer Vision des Narziß, präsentiert sodann die ›Theorie‹ der Dichtung in einem sehr wörtlichen Sinne – es ist zugleich die Dichtungstheorie der Moderne par excellence. Sie ist – wie die mythische Rede sie zur Sprache bringt – in höchstem Maße idealistisch, näherhin platonisch bzw. neoplatonisch begründet – freilich ästhetisch invertiert. Der Dichter nämlich, der als einziger hinter den Erscheinungen, den Symbolen²⁰, die Idee zu schauen vermag, ist fähig, ein Werk zu schaffen, das nicht allein auf die Vollkommenheit der Idee verweist, vielmehr selbst eine vollkommene Idealität materialiter repräsentiert²¹:

Le Poète pieux contemple; il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, – et quand il a perçu, visionnaire, l’Idée, l’intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline.

Der unerhörte – und letztlich paradoxe – Anspruch liegt darin, daß die Idee, platonisch gesprochen die Idea bzw. das Eidos, nicht nur ›geschaut‹ wird, mithin als Intelligibles allein dem Intellekt ›einschbar‹ ist, vielmehr im Kunstwerk in analoger Vollkommenheit und Reinheit ›materialisiert‹ ist²²:

[...] l’œuvre d’art est un cristal – paradis partiel où l’Idée refléurait en sa pureté supérieure; où, comme dans l’Eden disparu, l’ordre normal et nécessaire a disposé toutes les formes dans une réciproque et symétrique dépendance [...] – où les phrases rythmiques et sûres, symboles encore, mais symboles purs, où les paroles se font transparentes et révélatrices.

Intendiert ist eine poetische Sprache, eine Dichtung, die – adamisch bzw. kratylisch – transparent ist auf das reine Sein und dieses zugleich in kosmischer Ordnung materialiter widerspiegelt²³; eine poetische Sprache, die das Jenseits der Sprache in der Sprache, in der Dichtung selbst manifestiert, mithin die Transzendenz immanentisiert. So wird nicht allein das Sein ästhetisch, vielmehr beansprucht die Dichtung, das Kunstwerk, (wieder) ontologischen Rang.

¹⁸ Ebd., 9.

¹⁹ Bereits Ende des ersten Teils des *Traité* wird der Dichter wie folgt apostrophiert (ebd., 7): »Triste race qui te disperseras sur cette terre de crépuscule et de prières! le souvenir du Paradis perdu viendra désoler tes extases, du Paradis que tu rechercheras partout – dont viendront te reparler des prophètes – et des poètes, que voici, qui recueilleront pieusement les feuillets déchirés du Livre immémorial où se lisait la vérité qu’il faut connaître.«

²⁰ In Anm. (S. 9) schreibt Gide: »A–t–on compris que j’appelle symboles – tout ce qui paraît?«

²¹ Gide: *Le Traité du Narcisse* [Anm. 1], 9f.

²² Ebd., 10.

²³ Platon erörtert am Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Buches der *Politeia* (376e – 403c) die Möglichkeit einer Teilhabe der Sprache am Sein, wofern diese durch Rhythmus (ῥυθμός), Harmonie und Melodie (ἁρμονία, μέλος) geordnet ist.

Allerdings: Der ontopoiëtische Entwurf ist nur mehr – wie der Schluß des dritten Teils des Textes verdeutlicht – eine »Phantasmagorie«²⁴:

Narcisse cependant contemple de la rive cette vision qu'un désir amoureux transfigure; il rêve. Narcisse solitaire et puéril s'éprend de la fragile image; il se penche avec un besoin de caresse, pour étancher sa soif d'amour, sur la rivière. Il se penche et, soudain, voici que cette fantasmagorie disparaît; sur la rivière il ne voit plus que deux lèvres au-devant des siennes, qui se tendent, deux yeux, les siens, qui le regardent. Il comprend que c'est lui, – qu'il est seul – et qu'il s'éprend de son visage.

Die Realisierung einer Ontopoiësis bleibt somit ein Traum, eine Vision. Narziß ist auf sich selbst zurückverwiesen, auf die Spiegelung seines Gesichts, mithin auf die Welt des Scheins. Gleichwohl ist Narziß von dieser Welt des Scheins, seinem Spiegelbild, fasziniert. Das hindert nicht, daß die Vision immer wiederkehrt: Sie stellt das Absolute als das Begehrteste, doch nie Erreichbare vor Augen, bietet es mithin allein der Kontemplation²⁵:

[...] Narcisse se dit que le baiser est impossible, – il ne faut pas désirer une image; il geste pour la posséder la déchire. Il est seul. – Que faire? Contempler.

Der Traktat des Narziß versteht sich als eine Theorie des Symbols. Dabei entspricht der Symbolbegriff, wie er hier unsystematisch, da in mythischer Rede verwendet ist²⁶, in auffälliger Weise der Konzeption des Symbols, wie sie von dem Neuplatoniker Proklos formuliert ist²⁷. Proklos unterscheidet drei Typen von Dichtung²⁸, die inspirierte, die epistemische und die mimetische Dichtung. Diesen drei hierarchisch gestuften Dichtungstypen entsprechen drei Repräsentationsformen, die symbolische, die analogische und die mimetische. Die symbolische Form – und nur diese interessiert hier – stellt die intelligible, die göttliche Welt unmittelbar dar, ja sie *ist*

²⁴ Gide: *Le Traité du Narcisse* [Anm. 1], 10.

²⁵ Ebd.

²⁶ Der literatur- und kunstgeschichtliche Begriff des »Symbolismus«, mit dem die »symbolistische« Kunst und Literatur vor allem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblicherweise benannt wird, bleibt bislang entweder ohne jede Kontur oder subsumiert Werke der Kunst und der Dichtung, auch der Musik, die in Ausdruck und Intention recht heterogen sind und denen letztlich nur eines gemeinsam ist: das andere von »Realismus« und »Naturalismus« sein zu wollen. Demgegenüber aber ist Dichtung im emphatischen Sinne immer symbolistisch bzw. »symbolisch« im Verständnis des Proklos bzw. des Neoplatonismus.

²⁷ Vgl. Proclus Diadochus: *In Platonis Rem Publicam Commentarii*, ed. Guilelmus Kroll, I-II, Leipzig 1899–1901 [Repr. Hakkert, Amsterdam 1965], I, 177,5–192,3. – Auf die komplexen Zusammenhänge kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Vgl. dazu A.D.R. Sheppard: *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus' Commentary on the Republic*, Göttingen 1980 sowie die ausführliche ergänzende Besprechung durch Werner Beierwaltes: »Rezensionen« (= Sammelrezension von Publikationen zum Neoplatonismus), in: *Archiv für Geschichte der Philosophie* 67 (1985), 185–211 sowie mit Blick auf die Poiëtik der Moderne Vgl. in: *Zur Poiëtik der modernen Lyrik* (erscheint demnächst in der von Klaus W. Hempfer herausgegebenen Festschrift für Gerhard Regn).

²⁸ Proclus: *In Remp.* [Anm. 27] I.178,6–10.

sie in anderer Weise. Die eine steht für die andere. Es war Absicht des Proklos, die Dichtung mit Platon gegen Platon zu verteidigen, indem er sie metaphysisch fundierte: Die symbolische Dichtung hat am Sein teil. Demgegenüber ist es erklärtes Ziel der modernen Dichtung und ihrer Theorie, Metaphysik – in welchem Verständnis auch immer – zu materialisieren, zu ästhetisieren, wobei deren Materialisierung einen – wie immer zu bestimmenden – metaphysischen Anspruch erhebt. Aufschlußreich dafür ist eine längere Fußnote, die den zweiten Teil des *Traité du Narcisse* beschließt: sie ist wohl kurz vor dem *Traité* verfaßt und liegt ihm als Konzept zugrunde. Sie beginnt mit folgenden Sätzen, die alles Wesentliche enthalten²⁹:

Les Vérités demeurent derrière les Formes – Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché: qu'il se préfère.

Im Unterschied zur platonischen Idea, in der die *eine* Wahrheit repräsentiert ist, ist hier von einer letztlich unendlichen Zahl von ›Wahrheiten‹ die Rede, deren jede sich in einem Symbol manifestiert, mithin in einem Kunstwerk, das selbst in sich jeweils und in immer anderer Weise vollendet ist oder doch auf eine jeweilige, ihm eigene Vollendung hinstrebt. Modell ist somit nicht ein transzendentes Sein, von dem das Kunstwerk seine ›schöne‹ Form abzuleiten hätte, vielmehr intendiert das Kunstwerk eine ›schöne‹ Form, die ihre ›Wahrheit‹ aus sich selbst heraus gewinnt: qua Materie. Zwar sind es weiterhin Rhythmus, Melos, Harmonie³⁰, die Sememe und Phoneme in ihrer Verwiesenheit, die die spezifische Struktur eines Werkes generieren; doch stehen sie nicht mehr in Bezug zu einem Sein außerhalb ihrer, vielmehr haben sie ihre Raison d'être in einer radikalen Bezüglichkeit auf sich selbst. Diese Selbstbezüglichkeit mag im *Traité* noch als ›Sünde‹ bezeichnet sein, zudem die Haltung der Figur des Narcisse – selbst unversehens Symbol geworden – als aporetisch vorgestellt³¹:

²⁹ Gide: *Le Traité du Narcisse* [Anm. 1], 8f.

³⁰ Rhythmos, Melos, Harmonia kennzeichnen bereits nach Platon eine Dichtung, die als Einheit von Ethik und Ästhetik am Sein teilhaben kann. Der Argumentationsgang Platons in *Politeia* 376e – 403c ist in aller Knappheit folgender: Die Dichtung besteht aus ›Inhalt‹ und ›Form‹, aus λόγος bzw. λεγόμενα einerseits und λέξις und μέλος andererseits. Der ›Inhalt‹ hat im ethischen Sinne ein ›schöner Mythos‹ zu sein. Als Ethik generiert er die ihm analoge Ästhetik: über die ›Form‹, die ihrerseits aus Lexis und Melos besteht. Denn die Lexis hat dem Logos, dem »schönen Mythos«, zu entsprechen, sie ist der Grad an Mimesis des Seins. Das Melos seinerseits umfaßt Wort (Logos), Ton (Harmonie) und Takt (Rhythmus). Auch hier gilt das nämliche: Das Wort hat »schön« zu sein in theologischer wie ethischer Hinsicht; ihm gleichen sich Harmonie und Rhythmus an. Die Ästhetik ist mithin Folge der Ethik, insofern der Inhalt sowohl die Form bestimmt, d.h. die Darstellungsweise, mithin den Grad des Mimetischen, wie die Musik, d.i. den Ton und den Takt. – Vgl. dazu Vf.in: *Was ist Dichtung?*, in: *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin / New York 2004, 283–302.

³¹ Gide: *Le Traité du Narcisse* [Anm. 1], 11.