

Dietmar Kamper/Christoph Wulf  
Der Abglanz der entmachteten Schönheit

Zur Einleitung

*»Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«*  
Goethe

Das Schöne fasziniert, verzaubert, weckt das Begehren; in der Lust des Schauens und Hörens verspricht es Momente gesteigerten Lebens. Es verweist auf »Höheres«, drückt »Unendliches in Endlichem« aus und widersetzt sich den verzweifelten Versuchen, seinen Sinn zu bestimmen. Das Schöne ist nicht real, läßt sich nicht eindeutig machen; es hat keinen festgelegten Sinn, ist scheinhaft, flüchtig, unwiderstehlich und unvergleichlich. Der Versuch, sich seiner zu bemächtigen, vernichtet es. Das Schöne ist Schein und als Schein Spiegelung in sich selbst. Es bildet eine nicht auf anderes reduzierbare Welt, ist ohne Nutzen und spielt mit den erotischen Wünschen am Rande des Chaos in der Hoffnung auf Unvergänglichkeit.

Im Verlauf seiner Geschichte ist wiederholt versucht worden, das Schöne »einzufangen« und es als Mittel einzusetzen, für das Gute und Gerechte von Platon, für die Darstellung der Allmacht Gottes im Mittelalter, für die Höherentwicklung des Menschen in der Moderne. Erst Nietzsche kehrte die Perspektive um. Für ihn ist der schöne Schein das Vorgängige. Alle Wirklichkeit ist unabdingbar ein Scheinen, von der »Einbildungskraft hervorgebrachte Erscheinung als Bild«, und läßt sich nur als ästhetisches Phänomen begreifen und rechtfertigen. Dementsprechend ist die Fülle des Lebens, die Selbstverwirklichung des Menschen über den Menschen hinaus, seine Erhöhung ins Überindividuelle nur ästhetisch möglich.

Da Schönheit sich dem festlegenden Zugriff entzieht, weckt sie den Wunsch, sich ihr mimetisch zu nähern, durch Verwandlung des Willens. Mimesis erscheint als die Möglichkeit, nicht das Schöne dem Menschen, sondern den Menschen dem

Schönen anzugleichen. Unter dem ausdrücklichen Verzicht auf Zerstörung durch Besitzenwollen, könnte Schonung notwendig werden. Es ist nach wie vor rätselhaft, was das Schöne mit dem Schonen zu tun hat. Das Schöne existiert nicht als Gegenstand, vielleicht nicht einmal als vorgestelltes Bild, sondern lediglich als »Form der Unmöglichkeit einer definitiven Bildvorstellung«. Schönheit ist mitreißend; sie schafft Lust und erinnert mit der Flüchtigkeit ihrer Erscheinung an die permanente Zeitlichkeit menschlichen Lebens. Schönheit verweist auf das Nicht-Identische, läßt sich geradezu als das »Nicht-Identische unter dem Aspekt der Identität« setzen. Sie verleiht den Dingen ein Antlitz mit einem enigmatischen, nicht auflösbaren Ausdruck, der die Einbildungskraft beunruhigt, in Bewegung setzt und mimetische Prozesse der Anverwandlung anregt.

Schönheit hat ihren Ort auch im Begehren der Geschlechter. Sie verspricht Lust, ekstatisches Leben und ist doch nur Oberfläche und Schein. So betrachtet erweist sich das Schöne als eine Metapher des Göttlichen; es läßt sich – wenn überhaupt – nur augenblicklich, einen Moment lang halten. Schmerzvolle Enttäuschungen sind unvermeidbar. Das Schöne hat den Reiz des Unerreichbaren, Unerschließlichen und Vergänglichen. Eurydike, Beatrice, Mignon sind Zaubergestalten erotischer Schönheit, die die erotische Phantasie, die Wünsche und das Begehren besetzen. Es ist der Schleier, der auf die erotische Verwandlung des geschlechtlichen Begehrens in die Faszination durch das Schöne verweist. Schönheit tritt an die Stelle der Liebe. Liebe und Schönheit, Erotik und Kunst geraten in ein vielfältig transformiertes, mimetisches Verhältnis, in dem der Strom des Begehrens Darstellung und Ausdruck findet.

Schon in der Antike verweist das Schöne auf sein Anderes: den Schrecken, den Wahnsinn, den Tod. Im Verlauf der Geschichte mag es geschehen, daß das Schöne von seiner Kehrseite ersetzt wird. Das Häßliche, Schreckliche, Wahnsinnige drängt in die Kunst und läßt das Schöne verschwinden. Zurück bleibt eine leere Stelle, an der sich Erinnerungen festsetzen können, in denen Spuren des Schönen aufschimmern. Heute gewahren wir weithin nur noch diesen Abglanz des

Schönen. Seine in früheren Jahrhunderten hervorgebrachte Ordnung und Symmetrie ist noch in Spuren erlebbar, unsere Wirklichkeit jedoch ist anders. Sie ist gekennzeichnet durch Erschütterung, Abweichung, Unterschied. Nicht Symmetrie, sondern Asymmetrie und Differenz bestimmen die durch den ungeheuren Einbruch des Imaginären gekennzeichnete Gegenwart. Unsere Welt liegt jenseits des Schönen und diesseits eines möglichen suizidalen Selbstverhältnisses des Menschen; sie oszilliert zwischen vergangener Schönheit und zukünftigem Schrecken.

Gegenüber der sich ausbreitenden Ästhetisierung der Welt und der Simulation, die heutzutage alles Wirkliche ergreifen und vernetzen will, wird in diesem Band der »Schein des Schönen«, der Schein als Schein zum Thema. Dadurch wird es möglich, den als Effekt der Dialektik der Aufklärung beschriebenen Glanz der entmachteten Schönheit zu reflektieren. In der so entstehenden Verbindung von Melancholie und Ästhetik deutet sich keineswegs das Ende des Denkens, sondern ein neuer Schlüssel zum Verständnis der Zeit an.

Die vorliegenden Beiträge sind nach vier Hauptgesichtspunkten zusammengestellt: Zunächst geht es unter Einschluß des gegenwärtigen Standes der Ästhetik um eine Überprüfung der *Überlieferung*. Was macht die Wirkung der Kunst aus? Wie ist ihr Verhältnis zur Realität, zur Sprache, zur Imagination? Ist der Begriff des »Schönen« noch geeignet, unsere ästhetischen Erfahrungen zu beschreiben? Oder hat das zu einer Fata Morgana gewordene Schöne die Erde schon längst verlassen? Seit seinen Anfängen in der griechischen Antike hat das Schöne den Menschen beunruhigt und ihn zu widerspruchsvollen Deutungen und Bestimmungen herausgefordert; es ist angegriffen und bekämpft worden, hat sich zurückgezogen und ist durch Metamorphosen gegangen. Dafür sind die Geschichte des Erhabenen und die Entstehung der ästhetischen Perspektive in den Sozialwissenschaften Beispiele.

Schönheit verspricht nicht nur Versöhnung der Differenz; sie bewirkt auch unvorhergesehene Erschütterungen, die die Grenzen des Menschen zeigen und ihm seine Hinfälligkeit vor Augen führen. Den Umschlag von Schönheit in Schrecken führt Medusa vor Augen; ihn beendet im Mythos der Tod,

auf den immer wieder die Schönheit verweist, die sich deshalb nur mühsam dem Chaos entwindet. Schönheit verheißt Vollkommenheit, verspricht Freiheit und unterwirft denjenigen mit Macht, der sie »angeschaut mit Augen«. Sie birgt Irritationen und Widersprüche, verweist auf Unstimmigkeiten, Risse und Differenzen. Sie zerstört bis dahin gültige Ordnungen. Sie erlaubt auch eine neue Ästhetik; deren seismische Form geht auf eine Erschütterung der Fundamente der Wahrnehmung zurück, die dabei ist, neue Figurationen zu ermöglichen.

In der *Kehrseite* des Schönen, in seinem Anderen treten diese Figuren in Erscheinung. Sie verweisen auf das, was früher nicht als Gegenstand des Schönen galt: das Regellose, das Schreckliche, das Leere. Venedig und die Ästhetik der Ruinen sind längst Beispiele für morbide Schönheit und für die Faszination, die vom Vergehen menschlicher Kultur als dem Jenseits des schönen Scheins ausgehen. Heute schon ist die Balance zwischen Natur und Geschichte so gestört, daß Schönheit sich in die immer wieder künstlich erzeugte Erinnerung flüchtet, in der sie aufgespürt und rekonstruiert werden muß. Dies gilt sogar für das männliche Phantasma der »schönen Frau«, das mit Macht die wirkliche Frau ersetzt, sei es, daß dieses unmittelbar auf das sexuelle Begehren bezogen wird, sei es, daß es als imaginäre Konfiguration von höchster Ambivalenz auftaucht, sei es, daß es auf das Verlangen nach Unsterblichkeit verweist.

Das Schöne hält sich nur noch in Verlagerungen, Verschiebungen, Verdrängungen, Verzerrungen. Der gesuchte Schein fordert paradoxe Wendungen. Dazu gehört die Konsequenz, den *Schleier* endlich als Zeichen einer genuinen Wahrheit zu akzeptieren. Denn das Ende der gewohnten Strategie der Demaskierung und der gewalttätigen Identifizierung von Objekten ist nicht das Ende des Wahrnehmens und des Denkens. In der Erotik des Schleiers und der Bekleidung, im Spiel zwischen Unverborgenheit und Verdeckung entstehen andere Bewegungen. Diese schaffen imaginäre Bilder und Übergänge aus dem Nicht-Sein in menschliche Figurationen. Im Schein des Schönen spiegeln sich die Metonymien des Begehrens, die Zeichen der Selbstverzauberung, die stoff-

lichen Verweise auf das Nichts. Sie ziehen in Mitleidenschaft, verdeutlichen die Zeitlichkeit der Wünsche und ihrer Artikulationen in der Regellosigkeit. Vielleicht ist das Antlitz der Dinge und Menschen der Schleier, der den Schein erst ermöglicht, vielleicht ist es die Oberfläche, die sich der Bewegungslosigkeit und Abstraktion verweigert und die mehr als alles andere Schonung benötigt, damit die Eigenwilligkeit der Materie ihre Einbildung und ihren Ausdruck findet.

Dies ist – so scheint es – der Einsatz, mit dem sich das Andere des Denkens allein noch zur Geltung bringen kann. Die Ethik der Ästhetik liegt im Denken des Materials, das von sich her die menschliche Wahrnehmung angeht. Ohne eine Verletzlichkeit des Subjekts, ohne eine Blöße für das Objekt, ohne Trauer über seinen Verlust würde der Schein des Schönen nur noch als Figuration des Endes fungieren und – wie vor aller Schöpfung schon einmal vom Sturz der Engel – nun vom Fall der Menschen künden.



I

# Die Überlieferung



Marc le Bot  
Der Kunsteffekt

Karl Marx fragte, warum die griechische Kunst die abendländische Kultur ständig beschäftigt, wo doch der geschichtliche Hintergrund, vor dem sie bedeutsam wurde, also insbesondere der mythologische Hintergrund des Epos, verschwunden sei. Die Antwort Marxens besteht in folgendem: »Die Griechen waren normale Kinder.« Die griechische Kunst ist die Kindheit des künstlerischen Denkens des Abendlandes, und diese Kindheit stellt die Norm des künstlerischen Denkens dar. Wie das Kind für den Erwachsenen ein Fremder ist, so ist die griechische Kunst für das Denken des gegenwärtigen Abendlandes zu etwas Fremdem geworden. Nicht diese Seltensamkeit ist stumm. Ihr geschichtlicher Sinn ist verstummt; doch es ist eine Tatsache, daß die Gegenstände der griechischen Kunst »uns weiterhin ästhetische Lust verschaffen und für uns noch in mancherlei Hinsicht die Bedeutung von Normen und unerreichbaren Modellen haben«. Auf unerklärliche Weise erzeugt etwas in der Kunst eine Wollust, obwohl der Sinn selbst in seiner Aktualität nicht mehr spricht.

Das ganze klassische Zeitalter entwirft eine bestimmte Art künstlerischen Denkens: es ist eine Modalität des Denkens, das den Sinn artikuliert. Das klassische Denken stützte sich also auf das paradoxale Schöne, das noch über den Tod der Kulturen und ihrer Bedeutungssysteme hinaus lebendig bleibt. Es bemüht sich also, aus dem Schönen das Transportmittel eines fast-Sinns zu machen; das Schöne überliefert »Normen«. Diese verfügten über eine Wirklichkeit und eine der Zeit und den Sprachen, in denen der geschichtliche Sinn ausgesprochen wird, transzendente Bedeutung.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts führt dagegen zu völlig entgegengesetzten Grundsatzpositionen.

Was man »Kunst« nennt, ist weder eine Norm noch ein Sinn. Die gegenwärtige Kunst begreift die »Kunst« als einen Spracheffekt, der sich in allen Sprachen aller Epochen ausfindig

machen läßt. Die Arbeit der Kunst, die zu dieser Wirkung führt, ist universell. Darin ist sie zeitlos. Sie ist unabhängig von der Geschichtlichkeit der Kulturen und dem Tod der geschichtlichen Formen künstlerischen Denkens. Die geschichtlichen Formen der Kunst vergehen. Sie bewahren gleichwohl den »Charme« der »primitiven« und seltsamen Dinge: es ist also ihr »Charme«, der von dieser einzigartigen, immer möglichen Verwendung der Sprache herrührt, die »Kunsteffekte« produziert. Damit diese Wirkungen in den Werken toter Kulturen bemerkt werden können, reicht es aus, daß diese Werke auf den Kontext der menschlichen Kultur in ihren universellen Aspekten verweist, insbesondere jedoch auf die Existenz von Sprachen selbst. Deshalb blieben auch, würden sie nicht darauf verweisen, ihre Effekte unwahrnehmbar. Somit ist es auch ausreichend, daß die Statuen Griechenlands oder die der Osterinseln auf allgemeine Züge der menschlichen Gestalt verweisen und auf die Statuenexistenz in zahlreichen Kulturen aufmerksam machen.

Der Kunsteffekt ist kein Sinneffekt. Die Erfahrung der aktuellen Kunst macht darauf aufmerksam, daß dieser Effekt in den Alltagssprachen auftaucht, die ja gar nicht auf ihn abzielen, weil ihr bewußtes Vorhaben eine Arbeit des Sinns ist; und daß er in den Kunstsprachen eintritt, die nach ihm suchen, weil ihre Absicht eben nicht der Sinn ist, sondern im Gegenteil die Zerstörung des Sinns.

Was ich »Kunsteffekt« nenne, ist eine Wirkung des »außer-Sinns« in der Sprache. Es stellt sich eine Sinnverbindung ein zwischen dem Denken und dem von ihm gedachten Wirklichen, sobald das Denken sich Gedankenobjekten zuwendet, die seine Herrschaft über das Wirkliche sichern. Der Kunsteffekt heiligt diese Herrschaft, indem er den Sinn zerstört. Die Vorgehensweisen sind beschreibbar. Der Sinnverbindung zwischen dem Gedanken und dem Wirklichen substituiert sich eine Gegenwartsbeziehung des Wirklichen zum Denken. Der Gegenwartseffekt des Wirklichen ist ein »außer-Sinn«, da er sich einstellt, sobald er das Wirkliche von der Herrschaft des Sinns befreit. Der Kunsteffekt ist ein Effekt des Wirklichen, nicht des Sinns, in der Sprache.

## Vokabularprobleme

Ich verwende hier die Begriffe »Sprache«, »Sinn«, »außer-Sinn«, »Wirkliches« in Bedeutungen, von denen ich hoffe, daß man sie mir zugesteht. Sie erlauben nämlich den Versuch, die grundlegenden Prinzipien des gegenwärtigen künstlerischen Denkens zu reflektieren. Das heißt: daß das Schöne nicht existiert, daß es keine der Sprache transzendente Realität darstellt, daß das Schöne weder Naturwesen noch künstlerisches Wesen ist, daß es also besser wäre, dieses Wort aus unserem Vokabular zu streichen; das heißt weiter, daß der Kunsteffekt ein unvorhersehbares Ereignis ist, das plötzliche Auftauchen einer Gegenwart, der Gegenwart des Gegenwärtigen; daß mithin das, was man zu Recht »künstlerische Erfahrung« nennt, eine Erfahrung des Wirklichen außerhalb des Sinns ist, eine Erfahrung, die durch Spracharbeit zustande kommt, und nicht das Unaussprechliche einer Verzückung.

Ich bezeichne also als »Sprache« alle Mittel, um mit dem Sinn oder dem Nicht-Sinn umzugehen und Kunsteffekte oder Effekte des außer-Sinns hervorzurufen: also nicht nur die Sprache selbst, sondern alle Künste, die Poesie, die Malerei, die Musik, den Tanz. In der französischen Sprache gibt es weder einen hinreichend neutralen anderen Begriff noch eine andere Redewendung, um zu sagen, daß Sinn, Nicht-Sinn und außer-Sinn sich im Verlauf desselben Denkprozesses einstellen können. »Ausdrucksweise« (frz.: mode d'expression) oder »Mitteilungsweise« (frz.: mode de communication) sind Redensarten, die mit unannehmbaren Postulaten belastet sind: Als Kunst drückt die Kunst nichts aus und teilt niemandem etwas mit.

Ich nenne »Sinn« die bewußte oder unbewußte, am Nutzen orientierte Zweckgerichtetheit eines Denk- oder Handlungsprozesses. Der Sinn des Prozesses ist bekannt und wird in unterschiedlichen Sprachen durch verschiedene Wissensbestände, das heißt die Wissenschaften ausgedrückt. Das Denken des Sinns übt Herrschaft über das Wirkliche aus. Es definiert die Nützlichkeit der Dinge, die es selbst produziert: die Produktionstechniken sind vom Wissen unabtrennbar. Keine Technik ohne Wissen; und überhaupt kein Wissen, das nicht mit einer nutzorientierten Technik verbunden wäre.

Ich nenne »außer-Sinn« den Denkeffekt, sobald das Denken die Gegenwart des Wirklichen, nicht seine Nützlichkeit denkt, sobald es darauf verzichtet, seine Herrschaft über das Wirkliche auszuüben, um seine Gegenwart zu entfalten. Ich nenne »Wirkliches« diese Wirklichkeit: es gibt etwas, das nicht sein könnte, wenn es mich nicht gäbe. Von diesem Wirklichen weiß ich nichts anderes, als daß es nützlich für mich ist; ich weiß nichts von seiner Wirklichkeit, an die mein nützlich Wissen nicht heranreicht. Das Wirkliche gibt sich eine Blöße und setzt sich dem Denken des Sinns und des Wissens aus, entgeht aber zugleich in seiner Unendlichkeit dieser Herrschaft. Das Denken der Kunst denkt dieses Entkommen.

### Am Ursprung der modernen Kunst

Die neuere Kunst macht diese Grundsatzpositionen anschaulich. Sie selbst überträgt sie auf die Kunst aller Zeiten, sie überträgt sie zunächst auf die Kunst der »modernen Zeiten«, deren Ära mit dem italienischen *Quattrocento* beginnt. Sie überprüft ihre Gültigkeit in der Kunst, auf die sie sich gründet, selbst wenn sie sich darauf gründet, indem sie *gegen* sie reagiert. Die Berücksichtigung dieser Grundlage ist im derzeitigen künstlerischen Denken wesentlich und stetig.

Man kann diese Überprüfung am Beispiel eines Werks wieder aufnehmen, dessen Auswahl sicherlich den Umständen zu verdanken, aber dennoch ohne Zweifel gültig ist. Das als Freske von Piero della Francesca im Campo Santo von Monterchi um 1450 gemalte Bild der *Jungfrau* ist eines der beispielhaften Werke des modernen Denkens im Augenblick seiner »Renaissance«. Es ermöglicht um so eher die Überprüfung der Prinzipien des gegenwärtigen künstlerischen Denkens, insofern es ja ein Gemälde ist: Das gemalte Werk stellt das Problem des Sinns und des Nicht-Sinns, das des außer-Sinns und der Gegenwart, und zwar unter Bedingungen – denen der Sichtbarkeit –, die die ausgedehnte Bedeutung des Wortes »Sprache« rechtfertigen. Andererseits erlaubt die Komplexität dieses allen bekannten und berühmten Werkes keine kurzgefaßte Analyse, da ihre Kürze eben nicht beweiskräftig wäre. Jedenfalls zeigt die Analyse schließlich, daß das Werk direkt



das gegenwärtige künstlerische Denken betrifft: in einem Raum mit gekrümmter Perspektive, der, ohne daß der eine dem anderen sich unterordnet, mit einem der Farbe eigenen Raum koexistiert, stellt dieses Werk eine die Stereotypen vermeidende Figuration des menschlichen Körpers dar. Die beiden formalen Aspekte der Malerei, die Perspektive und die Farbgebung, bleiben in ihrer Verbindung heute problematisch. Die Darstellung der menschlichen Figur ist eine der

beherrschenden »Motive« oder »Themen«, in denen sich die Schwierigkeiten der zeitgenössischen »Darstellung« durch die Malerei offenbaren. Die modernen Möglichkeitsbedingungen der Figuration der menschlichen Person sind sehr genau von Giotto, Masaccio, Piero della Francesca in ihrer Betonung des wiedererstandenen Humanismus dargestellt worden.

### Die ideologische Signifikation

Die *Jungfrau* Monterchis wird auf den ersten Blick notwendigerweise als Teil der Gesamtheit geschichtlicher Signifikation religiöser Natur wahrgenommen. Zunächst erscheint dieses Werk della Francescas als eine der zahlreichen Stützen christlicher Ideologie in der Zeit der Entstehung des humanistischen Denkens.

Die Jungfrau geht mit Jesus schwanger. Als Gottesmutter ist sie die Königin des Himmels: Sie trägt eine Aureole und wird von zwei Engeln umgeben, so wie in mittelalterlichen Miniaturen Könige und Herrscher von einem Degengehänge und einem Schutzschild eingerahmt wurden. Andererseits steht sie aufrecht in prunkvoller Robe wie eine weltliche Prinzessin, da sie unter einem dieser Zelte plaziert ist, die den Kriegsherren gleichzeitig als Schutz und als Zeichen des Prestiges dienten. Dieses Zelt selbst stellt schließlich ein formales Substitut der römischen und später gotischen Bögen und Gewölbe dar, die den mittelalterlichen Malern dazu dienten, den heiligen Charakter der Figuren und Orte zu bezeichnen.

Diese Beschlagnahme eines Sinns durch das »Sujet« oder »Motiv« des Werks, das heißt die religiöse Ideologie, mit der dieses Sujet verbunden wird, ist notwendigerweise vorrangig. In den Kulturen sind die Ideologien dominant: eine Kultur besteht aus ihren Wissensbeständen, ihren Techniken, ihren Künsten, doch ihre stets aufs neue zu erschaffende Einheit wird durch ein Konvivialitätssystem garantiert, das ihre heterogenen Bestandteile aufeinander bezieht und dessen Ausdruck eben die Ideologie ist. Die abendländische Tradition schlägt seit ihrem platonischen Ursprung eine Konzeption der Kunst als *Mimesis* vor: die Idee, daß das Bild eine Darstellung eines Schönen sei, das ihm äußerlich und transzendent bliebe,

ist selbst eine ideologische Aussage. Tatsächlich weist sie auf die Vereinheitlichung des Gedankenfeldes hin. Sie verweist den Sinn des Werkes auf seinen Referenzkontext, dessen Sinn immer schon in die zahlreichen Ausdrucksformen eingelagert ist. Die Vielheitlichkeit ideologischer Formen sichert ihre Herrschaft. Diese wird darüber hinaus durch die Tatsache garantiert, daß der Ursprung oder der Grund der Beherrschung maskiert bleibt. Jeder Ausdruck der Ideologie – religiöser, politischer, moralischer, künstlerischer und wissenschaftlicher Natur – äußert einen Sinn, und sei es mittels des Widerspruchs, der dazu dient, den Sinn anderer Ausdrucksweisen zu verifizieren. Die Ideologie kreist um ein Zentrum herum, das sie demaskiert, indem sie es maskiert: Der Grund und der Ursprung sind die Realität einer Macht, die sich unbewußt oder bewußt selbst durch die Ideologie rechtfertigt, die sie produziert.

Zahlreiche aktuelle Werke nicht nur der abstrakten Kunst bemühen sich, ausdrücklich dieser Notwendigkeit einer ersten Interpretation eines Bildes durch sein »Sujet« zu widersprechen. Sie setzen darin in besonderen Formen die unermüdliche Arbeit der Kunst aller Zeiten fort, wenn es stimmt, daß die Arbeit der Kunst in den Sprachen ein Heraustreten aus dem »Sinn« jeden »Sujets« bewirkt.

### **Der Wahrnehmungscodex**

Der Zugang zum Werk als Transportmittel einer Ideologie besteht hier in der Entzifferung eines Gedächtnissinns: Andenken an das geschichtliche Ereignis der Geburt des Gotteskindes. Die Entzifferung wird von einem Code bestimmt. Die Entzifferung stellt Sinneinheiten vor: die Frau, die Aureole, der Engel, das Zelt. Und sie schlägt eine Assoziationsregel dieser Elemente vor, nämlich die evangelische Erzählung.

Wenn aber die Sinnelemente in Worte übersetzbar sind, wenn das Bild als eine Illustration des Textes des Evangeliums interpretiert werden kann, hängen bestimmte Assoziationsregeln der visuellen Elemente im Raum des Bildes von einem der Malerei eigenen formalen Code ab, weil Elemente und

Regeln sich in den künstlerischen Raum eines Tableaus einschreiben. Diese Assoziationsregeln, diese Regeln räumlicher Ordnung können durch Worte signifiziert werden, oder aber sie können in den Worten das finden, was dann als poetisches Äquivalent ausgegeben wird; sie selbst aber können nicht in den Worten operieren.

Die räumliche Regulierung des Systems des wiedererstehenden Bildes wird durch den Perspektivencode gesichert: Die perspektivische Anschauung impliziert wesentlich, daß die Größen im Raum auf relative Weise meßbar sind; sie umfaßt also eine Hierarchie von Figuren und Ebenen; sie etabliert eine Beziehung zwischen einem Zentrum und einer Peripherie, die die Hierarchie bestätigt. Die perspektivische Ordnung ist ein humanistischer Gedanke: der Gott in menschlicher Gestalt, der Heilige, der Prinz stehen virtuell im Zentrum aller Darstellungen: Die Figur des Menschen figuriert in diesem Zentrum, weil Gott seinem Ebenbild entspricht. Die humanistische Ideologie ist ein Denken der Herrschaft der Figur des Menschen und seiner Gedanken über das Wirkliche. Sie ist ein Denken des Sinns: Denken der Wissenschaft und der technischen Macht des Denkens, dessen Abwandlung die Ideologie darstellt. Es handelt sich hier um ein mit Spekulationen der wissenschaftlichen Geometrie verbundenes Denken der räumlichen Ordnung. Und es ist ein Denken der Geschichte – der Geschichte des Christus und seines christlichen Volkes – als Wissen des heiligen Sinns der Geschichte, der zum Gegenstand des Andenkens und der Erzählung der Geburt des Ursprungs wird. Dieses Denken denkt, daß die Macht der Mächtigen – der Mächtige wäre also der Mensch par excellence – sich durch das Wissen ihrer Ursprünge legitimiert, da der Ursprung den Sinn stiftet. Es ist ein Denken der Macht der Väter und der Macht des Vaters aller Väter, der ja Gott ist, da der Gott das Zentrum und der Ursprung ist.

Das humanistische Denken, das Denken des Sinns und der Wissenschaft, das Denken der Geschichte sind Bestandteile der Institution des monotheistischen Denkens.

## Einheit oder Vielheit des Sinns

Das humanistische Denken denkt, daß die Kunstwerke in all ihren Aspekten Bedeutungen offenbaren, die ihnen transzendent sind. Indem es verkündet, daß der Sinn den Sprachoperationen transzendent ist, verpflichtet es alle Aspekte der Sprache, zur Offenbarung des Sinns beizutragen. Implizit bestreitet es die Vorstellung einer Mannigfaltigkeit des Sinns und versucht in sich selbst, den Nicht-Sinn zu reduzieren; es ignoriert den Effekt des außer-Sinns oder den Kunsteffekt in der Sprache. Es entwirft also die formalen Züge eines Werkes, die von der sinnlichen Wirklichkeit seiner Sprache abhängen und die es gleichsam als eine der Modalitäten der Interpretation des transzendenten Sinns ihren »Stil« nennt: diese interpretative Modalität betrifft dann jeweils einen Künstler oder eine Künstlergruppe.

Die gegenwärtige Kunst verkündet das Gegenteil. Die Kunst produziert eine Vielheit von Bedeutungen, die gleichzeitig im Werk aufzufinden sind. Während die Ideologie und die Wissensformen sich bemühen, den Sinn auf eine Einheit zurückzuführen, markiert sie die Pluralität des Werkes; sie markiert in ihm den Nicht-Sinn und bringt aus sich selbst heraus den außer-Sinn hervor. Sinn und Nicht-Sinn, die sich im Werk gegenüberstehen, rufen jenen Ausbruch, jene Explosion hervor, die ich außer-Sinn nenne und in nichts anderem besteht als im Kunsteffekt in der Sprache.

## Die mannigfaltigen Bedeutungen des Werks

Die Vielfältigkeit heterogener Bedeutungen im Kunstwerk wird schon in den religiösen Signifikationen deutlich, mit denen die *Jungfrau* von Monterchi ausgestattet ist. Die Person der Jungfrau ist nicht nur geheiligt im Sinne einer Theologie. Sie ist es auch im legendären Sinn. Die schwangere Jungfrau ist eine Ikone. Sie nimmt überdies auch ihren Platz in der Reihe aller Jungfrauen ein, die eine Legendenkindheit erzählt: Verkündigungen, Geburten, Jungfrauen mit Kind, Heilige Familien.

Darüber hinaus sind diese religiösen Signifikationen mit profanen Signifikationen eng verbunden, weil beide im Den-

ken des wiedererstehenden Humanismus solidarisch und ideologisch vereinigt sind; und weil auch und grundsätzlicher jedes Sinnelement mit der Diversität des Alltagslebens verbunden ist. Die *Jungfrau* von Monterchi als Bild des menschlichen Körpers reiht sich in die Reihe humanistischer Bilder des Körpers ein: Von den femininen Figuren Giottos bis zu den fast zeitgenössischen Figuren Botticellis, Baldovinettis und vieler anderer. Die femininen Figuren Piero della Francesca haben an der Ausbildung des humanistischen Denkens gerade in seinen profanen Aspekten mitgewirkt. Ihre Haltungen, ihr physiognomischer Ausdruck, ihre Bekleidung und die Situationen, in die der Maler sie gestellt hat, erfordern eine Interpretation in Funktion eines Codes des sozialen Status und eines Codes psychologischer Charaktere. Die gängige und allgemeine Interpretation ist die einer Exaltation der menschlichen Person.

Schließlich gelangen in diesem Bild auch notwendig die räumlichen Codes der Malerei zur Anwendung. Der Perspektivencode und die relativ codifizierte Verwendungsweise der Farben, mit der die Organisation des Lichts verbunden ist. Der Code der Perspektive in der Malerei verweist auf ein allgemeines Wissen der Abmessung des Raums, so wie die religiösen oder profanen Codes des humanistischen Denkens auf ein theologisches, psychologisches und soziales Wissen verweisen. Zweifelsohne ist die Perspektive im Bild der *Jungfrau* von Monterchi eine gekrümmte. Der aufgeklärte Geist Piero della Francesca verfolgt in seiner Malerei eher eine orthogonale, das heißt mit einer nutzorientierten Geometrie verbundene Perspektive, was eben nicht ausschließt, daß derselbe Wille zum Maß hier wie dort am Werke ist.

Hinsichtlich der Farbtöne hält sich dieses Bild ganz innerhalb des gewöhnlichen Codes der Verwendungsweise von Farben in der Freskenmalerei dieser Epoche. Da diese Codes in ihren Regeln komplex und vage sind, sagt man auch, daß diese Regeln eine Frage des »Geschmacks« seien. Die Kolorierungscodes sind wenig zwanghaft und verbindlich. Ihre Bedeutung ist zuweilen symbolisch und oft mit Moden verbunden. Wie man es beispielsweise auch hinsichtlich des Impressionismus getan hat, so behauptet man manchmal, daß

sie auf eine wissenschaftliche Rationalität hinwiesen. Doch der Begriff »Bedeutung« hat sich auf der Ebene der Farbe nur wenig durchgesetzt. Die Farbe an sich entgeht durch das Übermaß jedem Maß – wie van Gogh es im wesentlichen gesagt hat. Sie stiftet ständig Verwirrung im System, selbst wenn das System dazu erfunden wurde, um die Farbe in eine Ordnung zu bringen.

## **Die Nicht-Kodes**

Die moderne Kunst aber zieht durch ihren Formalismus die Aufmerksamkeit auf ganz andere Wirkungen als die Bedeutungseffekte. Die Künste aller Zeiten spielen selbstgefällig mit ihren formalen Zügen: Echos, Rhythmen, Musikalität sind wohl ausreichend vage bestimmte Begriffe, um sie zur Bezeichnung dieser Spiele zu benutzen. Die formalen Züge und ihre Verbindungsregeln macht die Kunst offensichtlich; sie bleiben gleichwohl frei von jedem Sinn: frei von einer Nutzorientierung, die dem Denken die Herrschaft über das materielle Wirkliche und über das Wirkliche des Denkens verleiht. Man könnte sich einigen, sie Nicht-Kodes zu nennen, weil sie eine Verteilung der Elemente-mit-keinem-Sinn regeln. Man könnte sie auch »andere-Codes« in dem Sinn nennen, in dem das mystische Denken sich eines anderen Wissens bedient, das ebenfalls ein anderes Wissen der Gegenwart wäre.

Die Nicht-Kodes der Kunst sind sinnlos und geben uns dennoch zu denken. Das künstlerische Denken ist das Einhalten des Gedankens wie in der mystischen Kontemplation. Es ist aktiv. Es bearbeitet die Sprache, um daraus Kunstwirkungen herzustellen. Es begründet sich auf einem Wissen, das es selbst erarbeitet – wie man es bei Piero della Francesca sieht, der an der Entstehung des humanistischen Denkens unter seinen weltlichen Aspekten mitarbeitet. Gleichzeitig übersteigt das Denken der Kunst sein eigenes Wissen. Durch sich, durch den Kunsteffekt erklärt ein Denken der Gegenwart des Wirklichen sein eigenes Wissen für ungültig. Danach beginnt es von neuem. Denn das Denken der Kunst akkumuliert im Gegensatz zum Wissen keinen Reichtum, so wie das Wissen etwa

Wissensschätze anhäuft. Der Kunsteffekt ist kein »symbolisches Gut«. Er ist ein Ereignis.

Das Denken der Kunst teilt Wissen und Nicht-Wissen gemeinsam mit. Es vermittelt eine Pluralität heterogener Bedeutungen, und es vermittelt Nicht-Sinn. Die gemeinsame Gegenwart von Entgegengesetztem im Denken der Kunst ist das, was das Wirkliche in seiner wirklichen Gegenwart, nicht in seiner Bedeutung zu denken gibt. Denn die Gegenwart des Wirklichen ist widersprüchlich: das Wirkliche gibt Anlaß zum Sinn und entkommt ihm zugleich durch seine Unendlichkeit.

Die Nicht-Kodes verweisen auf den rätselhaften Anteil des Wirklichen. Wie? Indem sie genau das Rätsel zeigen, das in der Wirklichkeit der Sprachen in ihrer sinnlichen Existenz besteht. Indem sie geregelt einige formale Züge der Malerei hervorheben – Farbtöne, Werte, Materialien, Grenzen –, ohne daß die Regel einen Sinn hervorbrächte. Die Sprache der Kunst bezieht sich, um ihre Gegenwarts- und Rätselwirkungen hervorzubringen, auf sich selbst als das ihr eigene Objekt. Sie gibt sich als entblößte Materie aus, die von ihrer Bedeutungsfunktion befreit sei. Diese Selbstgenügsamkeit schafft ein anderes Wirkliches der Sprache als das der Sprache äußerliche Wirkliche der Wirklichkeit; anders auch als die Wirklichkeit der Sprache in ihrer Bedeutungsfunktion.

Das Rätsel dieser Entblößung eines sprachlichen, sinnlichen und unbedeutenden Wirklichen findet im Rätsel der sinnlichen Gegenwart jeder Wirklichkeit ein Gegengewicht.

## **Die Ohnmacht des Sinns**

Die Krümmung des Raums und der Figuren in der Freske Piero della Francescas zeigt nicht nur ein Denken in der Krümmungsperspektive, das das Maß des Wirklichen anders beherrscht als die orthogonale Perspektive. Die Krümmung des Zeltaufbaus, die der äußeren Schleier und die Krümmung des Musters des inneren Stoffes, die Krümmung des Leibes der Frau: diese ganze Anordnung hat auch eine symbolische Bedeutung, nämlich diejenige, die das Symbolische des Eis und des Kerns resümiert, das Symbolische des Keimes der Welt aus einem schöpferischen Mittelpunkt heraus. Das Motiv

des Gebärens reduziert sich nicht auf die Erinnerung einer Geschichte durch die Inszenierung von Figuren und Orten, deren Bedeutungen sich zu einer Geschichte verdichteten. Figuren und Orte harmonisieren, sie sprechen formal vom Gebären mittels gekrümmter Linien, mit ein und derselben Stimme.

Doch diese geometrischen und symbolischen Bedeutungen der Krümmungen stehen in Beziehung zu einem anderen Linienspiel, das seinerseits nichts abmißt oder symbolisiert. Diese Beziehung eines Sinns zu einem Nicht-Sinn schafft einen jener Kunsteffekte, von denen ich spreche. Die Krümmung des Raums steht einem virtuellen Graphismus gegenüber, der auf ideale Weise ein X darstellen würde, ein Sankt-Andreas-Kreuz, eine Art visuellen Chiasmus: die Färbungen der Flügel der Engel und ihrer Bekleidung verändern sich von einem Engel zum anderen. Der Blick antwortet auf diese alternierenden Appelle. Er schweift von links nach rechts, von rechts nach links, indem er den diagonalen Linien folgt. Daraus resultiert dieses imaginäre X, dessen Gegenwart durch die beiden X verdoppelt wird, die durch die Haltungen der beiden Engel gezeichnet werden. Es stellt sich so eine Beziehung zwischen Krümmungen und Geraden her. Und diese Beziehung ist formal: Geraden und Krümmungen, Kreuz und Kreise haben gemeinsam, Linien einer in gewisser Weise universellen Geometrie zu sein. Das gemeinsame Spiel der Geraden und Krümmungen steht hier in einer so entfernten Beziehung zur wissenschaftlichen Geometrie, daß jede Repräsentation sich auflöst. Das Versagen und die Ohnmacht der Signifikationen der gelehrten Geometrie und der symbolischen Geometrie lenken in diesem Spiel die Aufmerksamkeit auf die Verbindungsvirtualitäten zwischen den Linien in der Malerei, in der dem Sinn abgeschworen wird.

Die Farbe läßt den Sinn ebenfalls zugrunde gehen. In dieser Freske gibt es drei Farbtöne: blau, ockerbraun und grün. Eine zurückhaltende und willkürliche Auswahl. Die Reduktion der Palette und deren Willkürlichkeit sind Wunsch des Malers: eben daß die Malerei sich selbst genüge! Daß sie sich angesichts ihres Gegenstandes als arbiträre Sprache aufdränge! Daß sie vom Denken des Sinns und des Wissens unbeherrsch-

bar bleibe, eines Denkens, das die Kunst veranlassen würde, sich äußeren Wirklichkeiten zu unterwerfen: Der Wirklichkeit der Farbe der Roben und Kleider, der Wirklichkeit selbst der Farbe der Flügel, die nicht existieren. Indem die Malerei durch die Linien und Farbspiele nur auf sich selbst verweist, errichtet sie einen Nicht-Kode: In ihm verteilen sich regelgeleitet insignifikante Elemente, ohne daß diese Regel eine nutzorientierte Beherrschung der Wirklichkeit anstrebte.

So beschwört die Farbe dieses Bildes eine andere rätselhafte Wirklichkeit des auf dem Gemälde Sichtbaren: Der Raum der Farbe ist anders als der Raum, den man durch Linien beschreibt. Er ist sein Anderes, er ist unvereinbar. Die jüngere Malerei hat in ihrer Entwicklung dieses Rätsel verdeutlicht. Derselbe Raum kann durch die Malerei wenigstens gemäß dieser beiden visuellen Ordnungen gedacht werden: das Hell-Dunkel Leonardos, das durch einen geschickten Umgang mit den Schatten die beiden Räume versöhnt, ist ein Denken des Wissens: Es reduziert das Vielfache auf die Einheit eines einzigen Maßes, um es wirksam beherrschen zu können.

### **Die Erfahrung der Andersheit**

In allen Künsten folgt das künstlerische Denken ganz analogen Wegen: vielheitliche Wege, untereinander nicht übereinstimmend, verlaufen so über Löcher und Gefälle des Sinns und führen zu Gegenwartseffekten. Eine unterschiedene und heterogene Vielheitlichkeit an Stimmen spricht in der Stimme. Sie befreit das verbale Denken aus der Finalität des Sinns. Die Kunst der Worte, das Poem läßt diese vielfachen Stimmen gemeinsam ertönen. Ihre Rhythmen, ihre Assonanzen und ihre Dissonanzen lassen das Gehörte von einem Ton zum anderen umschwingen. Das reißt Sinnfragmente mit sich, die sich grundlos verknüpfen. Oder aber andere Fragmente verknüpfen sich untereinander mittels der Macht von Metaphern, die auf Analogien beruhen. Doch welche Analogien? Oder aber, das Poem verbirgt durch Anagramme Worte in seinen Worten. Es vermittelt zusammen und zugleich vielheitlichen Sinn und Nicht-Sinn.

Die poetische Wirkung ist die Wirkung einer Arbeit an der Sprache. Das Poem bringt diese Assonanzen, Rhythmen, Anagramme, Metaphern ins Spiel: Das ganze Sinnlose des Sinnlichen seiner Sprache und das, was es an Sinnfragmenten mitführt. Es bringt auch den Sinn ins Spiel, der ihm durch ein Wissen des Sinns seines Objekts vermittelt wird. Die Sprache, die sich im Poem auf kunstvolle Weise zur Schau stellt, stellt ihre rätselhafte Wirklichkeit zur Schau, die sich nicht dem Wissen aussetzt. Die exhibierte Wirklichkeit der Sprache stellt sich als anders dar als die durch die gebräuchlichen Worte bestimmte Wirklichkeit, sobald die Worte den Sinn der Dinge sagen, damit man von ihnen Gebrauch machen kann.

Die eigentliche Wirklichkeit der Sprache in der Kunst ist eben das Andere der gebräuchlichen Wirklichkeit. Sie provoziert das Wirkliche, als anders zu erscheinen als die Summe der Kenntnisse, die zu ihm passen, sobald man sich seiner bedient. Das Wirkliche hört auf, sich in der Kunst als eine gewöhnliche Wirklichkeit zu denken. Die Kunst erkennt die Andersheit. Die Andersheit alles Wirklichen, die Andersheit der anderen ist eine Erfahrung des Wirklichen in der Kunst.

Wenn das Wirkliche in der Kunst gegenwärtig ist, stehen wir vor einem glanzvollen Wirklichen.

## **Die nahe bevorstehende Gegenwart**

In der Kunst sagt die Sprache, daß sie eine Wahrheit nicht sagen kann, die eine Wahrheit wäre, da der Mund, die Augen, die Haut und die Muskeln des Körpers, die Ohren vielfache sind und sie – jedes Organ und alle gemeinsam – mit mehreren Stimmen sprechen. Das Nicht-Gesagte bildet den Horizont der Kunst. Die Kunst zielt auf das Wirkliche ab, das dieser Horizont ist, zwar vorhanden, doch für das Sprechen unerreichbar. Das Wirkliche ist in der Kunst als Gegenwart und nicht als Wissen gegenwärtig. Die Kunsteffekte zeigen ihre Gegenwart als nahe bevorstehend. Die Gegenwart ist diese Imminenz: es ist da, aber es spricht nicht. Das Wirkliche taucht in der Sprache als das Andere der Sprache auf, das die Sprachwirkungen zwar zeigen, das sie aber nicht sagen. Die Kunst ist die direkte und unmittelbare Begegnung des Wirk-

lichen und der Sprache. Sie ist das unbeherrschbare »andere-Wissen« der Andersheit des Wirklichen und der anderen, und zwar bis zur eigenen Andersheit der materiellen Sprache.

### **Die Lust an der Kunst**

Auf symbolische Weise setzt die Kunst die Kräfte des Sinns dem Tode aus, jene Kräfte, die in den Sprachen am Werk sind. Sie provoziert ihren Sturz, sie zeigt die nahe bevorstehende Gegenwart eines glorreichen Wirklichen.

Jeder Versuch, eine Macht dem Tod auszusetzen, ist eine Wollust. Jede Wollust ist der Versuch, eine Macht dem Tod auszusetzen, und das plötzliche Auftauchen eines glanzvollen und unbeherrschbaren Wirklichen. Die Kunst ist diese unauflösbar doppelte Wollust. Die Erfahrung des Wirklichen besteht auch in dieser Verblüffung, daß die Pracht die Wirkung eines plötzlichen Versagens, einer Ohnmacht ist. Die Fülle des Wirklichen zeigt sich gerade in seiner Flucht, wenn es sich nämlich seines Sinns entleert.

Die poetische Erfahrung ist die Erfahrung der Fülle des von Sinn geleerten Wirklichen.

Diese Aussage selbst hat keinen Sinn, sie sagt, daß das Volle leer sei. Sie hängt eben nicht vom Denken ab, vom Denken des Wissens. Sie zeigt außerhalb der Herrschaft des Sinns das weiße Rätsel der Gegenwart.

Hans-Dieter Bahr  
Der Leib des Schönen

1. Es ist, wenn man das Schöne zu begreifen und zu beschreiben sucht, darin eine seltsame *Entsagung* zu spüren. Wie immer auch ästhetische Überlegungen ihm zurufen mögen, – erwarten sie im Ernst, daß Schönheit darauf antwortet?

Die »ars poetica« eines Horaz oder die »l'art poétique« eines Nicolas Boileau-Despréaux mögen das Sprechen über das Schöne durch Kunst selbst einholen wollen, durch schöne Sprache. So bleibt doch ein Riß zwischen solcher Präsentation des Schönen und seiner versuchten Repräsentation im ästhetischen Diskurs. Oder könnte doch am Ende, wie Hölderlin im Gedicht sagt, eine Neigung sichtbar werden, eine Wendung, in welcher der Weise, Sokrates, sich dem Schönen zuneigt? Oder bleibt solche Zuneigung nur ein devotes Verbeugen des Diskurses vor dem, was ihm nicht zuspricht? Das alte Reden vom *Schein* des Schönen wirft diesem ein Ent-sagen vor, seine diskursive Stummheit in allem beredten Schweigen. Es klingt oft wie eine Verzweiflung über das geglückte Lachen des Schönen, ob in ihm nun eine Idee oder Utopie vorscheine oder nur eine miese Wirklichkeit übertüncht werde. So weit liegen Kosmos und Kosmetik inzwischen auseinander.

Oder könnte es sein, daß der ästhetische Diskurs nie so genau auf die Regeln einer Übersetzung geachtet hat, weil es diese Regeln selbst nur in sich, in der diskursiven Sprache suchte und gleichwohl glaubte, im Spiegel der Reflexion das gemeinte Schöne schon zum Inhalt zu haben? – Aber ich denke, daß im geglückten Diskurs nur eine *Nähe* zum Schönen bemerkbar ist, und diese Nähe ist unsere *Leiblichkeit*, die ebenso künstlich wie authentisch zum Medium von Natur und Kunst wurde: – »wurde«, denn diese Leiblichkeit ist ihre Geschichte oder besser: ihr Mythos.

2. Ich werde also nichts *über* das Schöne sagen können oder nur in dem Sinne, daß diese Übersetzung auch schon seine

Absetzung markiert. Das macht die Ferne in der Nähe aus. Ich werde mich dem unfertigen ästhetischen Diskurs zuwenden, der mir durch zwei Extreme besonders gekennzeichnet scheint: In den drei Schriften – Hippias, Symposium, Phaidros – nähert Platon den Diskurs in einer atemberaubenden Geschwindigkeit – ausgehend vom bloßen Nichtwissen, was das Schöne sei, über den Eros, die Zeugung im Schönen – dem *Wahnsinn*.

Bereits Plotin mildert den Wahnsinn zurück zur »süßen Erschütterung«; bei Edmund Burke schließlich kränkelt sich Schönheit so sehr zum Schwächlichen und Niedlichen zusammen, daß nur das Schreckliche und Böse, im Namen des Erhabenen, der Schönheit noch einen Schauer abgewinnen kann. Man hat seither nicht mehr aufgehört, wahre Schönheit in der Nähe von Schrecken und Tod zu sehen. Man denke an die großen Zeilen Rilkes aus den Duineser Elegien: »Denn das Schöne ist nichts/als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,/und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,/uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.«<sup>1</sup> Das Schreckliche aber, so könnte man sagen, ist schon der Wahnsinn »von außen«.

Adorno beschließt, wie mir scheint, die Odyssee platonischen Denkens, das, wie die Schleife des Möbius, verkehrt herum zu seinem Ausgang zurückgelangt: wie sich im Kitsch das Schöne als Häßliches präsentiert, so in der Kunst von heute als Grausamkeit: »Erhebt in den neuen Kunstwerken Grausamkeit unverstellt ihr Haupt, so bekennt sie das Wahre ein, daß vor der Übermacht der Realität Kunst a priori die Transformation des Furchtbaren in die Form nicht mehr sich zutrauen darf. Das Grausame ist ein Stück ihrer kritischen Selbstbesinnung; sie verzweifelt an dem Machtanspruch, den sie als versöhnte vollstreckt. Nackt tritt das Grausame aus den Kunstwerken hervor, sobald ihr eigener Bann erschüttert ist. Das mythisch Furchtbare der Schönheit reicht in die Kunstwerke hinein als deren Unwiderstehlichkeit.« »Das Furchtbare blickt aus Schönheit selbst als der Zwang, der von der Form ausgeht.«<sup>2</sup>

Konstituiert sich schon bei Plotin aus der Zurückdrängung des gefährdenden Wahnsinns mit der erschauten Schönheit

das *reine Selbst*, das sich dann zum prekär gewissen, cartesianischen Ego läutert, so ist für Adorno Realität zum Wahnsinn geworden, und das Schreckliche in der Kunst hat »an die Gebrechlichkeit der menschlichen Identität zu mahnen.«<sup>3</sup>

Wie auch immer diese europäische Geschichte einer *Perversion* des Schönen geschrieben wird: sie ist begleitet vom gigantischen Kult einer *Ekstase durch Reinigung*, in welcher uns Leiblichkeit rein zur eigenen, zur aufgeklärt wachen und bewachten wird und doch eben durch Ekstase ständig bedroht bleibt. Wie im Blitz – so sagt uns Edmund Burke –, sogar mitten im Licht eine erschreckende »Hoheit« erscheinen kann, so bleibt auch die Höhe des Bewußtseins im Geistesblitz dem Wahnsinn nahe. Das Dionysische, von dem Nietzsche spricht, lebt nicht nur aus der Finsternis. Überwindet das Wort, wie es im Alten Testament heißt, die Spaltung von Licht und Finsternis, so ist diese alles durchdringende Stimme schon selbst die Ekstase, und zwar mehr Musik als kennzeichnendes Wort. – Ich denke, man sollte die musikalische Vergeistigung des Leibes oder diese *reine Sinnlichkeit*, die hier als Schönheit anspricht, nicht immer wieder als die Geschichte einer asketischen Leibesverneinung lesen, so sehr diese auch, wie überhaupt das Aufopfern, eine Passage in der reinigenden Ekstase bildet und so in den zeremoniellen Ordnungen die Hierarchie konstituiert.

In diesem Sinne möchte ich das Angedeutete nun mit mehr Behutsamkeit nachzeichnen.

3. Es gibt kaum einen Dialog Platons, in welchem die Rolle zwischen Sokrates und den Sophisten so vertauscht wird, wie im *Hippias maior*<sup>4</sup>. Es ist ausgerechnet der Sophist Hippias – so sehr von Platon/Sokrates lächerlich gemacht –, welcher zweimal einwendet, durch solches Zerlegen und Hin- und Herschieben der Begriffe entgehe einem doch gerade das Wesen der Schönheit.<sup>5</sup> Dennoch beginnt er zu ahnen, um was es Sokrates geht: Dieser wolle offensichtlich ein solches Schönes begreifen, das »niemals irgendwo irgend jemandem häßlich erscheinen kann«.<sup>6</sup> Es geht um eine *Spiegelung des Schönen rein in sich selbst*. »Ist also nicht auch alles Schöne durch das Schöne schön?« fragt Sokrates zu Beginn. Aber diese Frage

zerstört sich selbst, indem der diskursive Begriff in jeder Antwort dasjenige transzendiert, was *in sich* bleiben soll. Wenn Hippias bemerkt, »ein schönes Mädchen ist schön«<sup>7</sup>, kann Sokrates ihm antworten: »Weißt du denn nicht, Mensch, daß Herakleitos recht hat, daß der schönste Affe häßlich ist, mit dem menschlichen Geschlecht verglichen?«<sup>8</sup> Und wenn die schönste Vase im Vergleich mit dem Mädchen häßlich sei, so auch das schönste Mädchen im Vergleich mit der Göttin. Der diskursive Vergleich exkommuniziert das Schöne, das sich ins Unvergleichliche flüchtet.

Dasselbe gilt für die Stadien des Guten: Soll dasjenige das Schöne sein, »wodurch alles geschmückt wird« und was jedem als das Schickliche zukomme, so wäre Schönheit bloßes Scheinen durch ein anderes, und es sei dann von Täuschung nicht mehr zu unterscheiden, wenn das Schickliche etwas schöner mache, als es sei.<sup>9</sup> Auch das Nützliche könne nicht das Schöne sein; denn ist das Nützliche dasjenige, was Gutes hervorbringe, so müßte man sagen wollen, das Schöne sei Ursache des Guten. Sei aber das Wirkende vom Bewirkten verschieden, so könne weder das Gute schön, noch das Schöne gut sein.<sup>10</sup> – Man vergesse nicht, daß die Sophistik solcher Argumente dann begreiflich wird, wenn dem Schönen, unter dem Namen seines reinen Ansichseins, ein ekstatischer Ort zugewiesen werden soll. Aber könnte dieser Ort die Lust sein? Doch käme dann, im extremsten Fall der Geschlechtslust, die Schönheit mit der Scham in Konflikt: »Was aber die Liebes-Sachen betrifft: so würden alle dafür streiten, daß dieser das allerangenehmste sei, wenn aber jemand dergleichen tut, muß er es doch so tun, daß es niemand sieht; weil es das Schändlichste ist, dabei gesehen zu werden.«<sup>11</sup> – Zumindest so viel würde daran begreiflich, daß aller Schönheit ein Gegenzug gegen das Verbergen, also ein *Eröffnen* zugehört. Ja, vom Auge und Gehör her – als der »unschädlichsten und besten Art von Lust«<sup>12</sup>, wird indirekt sogar ein ekstatischer Moment des Häßlichen angesprochen: als Abscheu vor dem Schändlichen. Aber auch das angenehm Gesehene und Gehörte komme nur dem Guten, nicht dem Schönen an sich zu.

Und Sokrates beendet das Gespräch mit dem Bekenntnis, er sei offenbar überführt worden, nicht zu wissen, was das

Schöne sei. Nur eines: »Was wenigstens das Sprichwort meint, daß das Schöne schwer ist, das glaube ich nun zu verstehen.«<sup>13</sup>

Wenn hier seltsamerweise das *Erhebendste* als das Schwerste angesprochen wird, so betrifft das doch nur die gescheiterte Mimesis des Diskurses. Wohl aber läßt sich ein hinauftragender Eros im mimetischen Begehren selber ausmachen, und davon berichtet Sokrates im »Symposion« als Schüler der Diotima.<sup>14</sup> Vehikel des Eros, denn nur im Schönen, nicht im Häßlichen, könnten Leib und Seele erzeugen. Dennoch kehrt sich schon hier die Situation um, denn rechte Liebe sei, »daß man von diesem einzelnen Schönen beginnend jenes einen Schönen wegen immer höher hinaufsteige, gleichsam stufenweise von einem zu zweien, und von zweien zu allen schönen Gestalten, und von den schönen Gestalten zu den schönen Sitten und Handlungsweisen, und von den schönen Sitten zu den schönen Kenntnissen gelangt, welche von nichts anderem als von jenem Schönen selbst die Kenntnis ist, und man also zuletzt jenes selbst, was schön ist, erkenne. Und an dieser Stelle des Lebens . . . ist es dem Menschen erst lebenswert, wo er das Schöne selbst schaut, welches, wenn du es je erblickst, nicht wirst vergleichen wollen mit köstlichem Gerät oder Schmuck oder schönen Knaben und Jünglingen . . . Wenn einer dazu gelangte, jenes Schöne selbst rein, lauter und unvermischt zu sehen, das nicht voll menschlichen Fleisches ist und Farben und anderem sterblichen Flitterkrams, sondern das göttlich Schöne selbst in seiner Eigenartigkeit zu schauen?« Dann berühre er das Wahre<sup>15</sup>. Und von hier aus erscheine nun umgekehrt der Eros nur als »bester Helfer«, es zu finden.

Dennoch haftet der Lehre Diotimas die erotische Entzweiung zwischen Sterblichem und Unsterblichem an, die nur durch Zeugung und Erzeugung überwindbar scheint. Sokrates/Platon aber wollen im »Phaidros«<sup>16</sup> die Ekstase in die *eine* Seele selbst verlegen, um so noch die Bindung des Schönen an ein paarhaftes Erzeugen zu lösen.

Dieses Ablösen von jedem produktiven Tun gerät, als *letzte* Tätigkeit, in die Nähe des Wahnsinns, »der bei dem Anblick der hiesigen Schönheit, jener wahren sich erinnernd, neu befriedigt wird und mit dem wachsenden Gefieder aufzu-

fliegen zwar versucht, aber unvermögend ist, nur wie ein Vogel hinaufwärts schauend, was darunter ist, jedoch gering achtend, beschuldigt wird, seelenkrank zu sein – daß nämlich diese unter allen Begeisterungen als die edelste und des edelsten Ursprungs sich erweist, an dem sowohl, der sie hat, als an dem, der ihr zugesellt ist, und daß, wer dieses Wahnsinns teilhaftig die Schönen liebt, ein Liebhaber genannt wird.« »Die Schönheit aber war damals glänzend zu schauen, als mit dem seligen Chore wir dem Jupiter, andere einem anderen Gott folgend, des herrlichsten Anblicks und Schauspiels genossen und in ein Geheimnis geweiht waren, welches man wohl das allerseligste nennen kann.«<sup>17</sup>

Der Wahnsinn blitzt auf, wo dieser Vogel des Glücks zugleich sich als jener Engel des Schreckens zeigt, der das Schöne an das Schwere kettet, an den Leib, »den wir jetzt eingekerkert wie ein Schalentier mit uns herumtragen.«<sup>18</sup>

Die beiden tierischen Bilder könnten zeigen, wie wenig es einfach um eine leibverneinende Abspaltung der Seele geht. Vielmehr *ist* die beschwingte Seele der befreite Leib, der aber mit den Schalen auch seinen Schutz verliert und so als reinster Leib auch zum verletzlichsten wird. Wahnsinn aber ist, daß diese Abspaltung nicht gelingt und das Schöne verzerrt durch die unvereinbaren Perspektiven von Schalentier und Vogel geschaut wird. Und das Sterbliche wird durch das Unsterbliche zugleich zum Schrecklichen und Schönsten, zum Paradox *unsterblich vergänglicher Schönheit*, die auszuhalten nur im Wahnsinn möglich und unmöglich ist.

In Diotimas Ansicht ging es nur um jenen Flug nach oben, der hinter sich die häßlich werdenden vergangenen Schönheiten zudem als »sterblichen Flitterkram« verhöhnt. Im »Phaidros« jedoch taucht der Wahnsinn in der unerträglichen Zumutung auf, im Anblick hiesiger Schönheit diese zugleich als gering zu verachten *und* in ihr das Höchste zu lieben. – Die ästhetischen Theorien werden dann beide Momente formell in »Gefühl« und »Geschmacksurteil« zerreißen.

4. Eine ästhetische Erziehung zur *reinen Sinnlichkeit*, wie sie dann bereits bei Plotin sichtbar wird, kann als Versuch verstanden werden, dem Wahnsinn zu entgehen. Das wahnsinnige

Begehren, das Schöne zu töten, um der Schönheit Unsterblichkeit zu verleihen, verschwindet nicht, erleidet aber eine spezifische Verschiebung. Der Leib soll sich nur noch insoweit verzehren, als er sich darin reinigt zum sich im Gleichgewicht spiegelnden Selbst. Und doch korrespondiert diesem Licht des Spiegels ein Feuer.

Ähnlich Diotima schildet auch Plotin jenes Hinaufsteigen zum Schönen. Und doch beschneidet er schon das ekstatische Moment. Am Ende ist das »wahrhaft Seiende« nur insofern das Schöne, als dieses das Gute ist, welches das Schöne »wie eine Decke um sich« hat.<sup>19</sup> Zwar ist dieses wahrhaft Schöne der wirkliche Anblick des Guten, nicht dessen bloßer Schein. Dennoch ist das Schöne nur das, was seiner Quelle schon entsprungen ist, wie sehr es auch von ihr erst zeugt. Das Schöne ist wahrer, reiner Anschein des Guten aus einer Spiegelung heraus. – Man kennt den durch Goethe berühmt gewordenen Satz: »Kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist.«<sup>20</sup>

Es geht dabei nicht mehr um eine wahnsinnige Zerrung der Seele, sondern bereits um eine Reinigung des Leibes, um »Selbstzucht«<sup>21</sup>, durch deren Zwang der Schönheit erst ein leiblicher Ort zukommen wird. Nach zwei Seiten hin ist solche Zucht bereits jene Zurückhaltung, welche mit der Ekstase die Gefahr des Wahnsinns verringern soll. So nimmt der Flug nach oben den Charakter des Ressentiments an: »Wer es (das Gute, Anm. H.-D. B.) aber erblickte, der darf ob seiner Schönheit staunen, er ist voll freudigen Verwunders, einer Erschütterung, die ohne Schaden ist, er liebt wahre Liebe, er lacht des peinigenden Begehrens, überhaupt aller anderen Liebe und verachtet, was er früher für schön hielt. So geht es denen, welchen die Erscheinung eines Gottes oder Daimons begegnet ist, sie können die Schönheit anderer Leiber nicht mehr wie sonst bejahen.«<sup>22</sup> – Das Schauen des Schönen ist nicht mehr nur durch einen »Verzicht«<sup>23</sup> gekennzeichnet, durch das Opfer, vielmehr durch eine ekstatische Steigerung in der Vernichtung des Geopferten, das zum »Unreinen« wird, »in seiner Niedrigkeit begierig nach Schlamm, so wie die Säue, da sie unrein am Leibe, am Unreinen ihre Lust haben«<sup>24</sup>.

Diese Perversion der ekstatischen Richtung hin auf die gesteigerte Vernichtung dessen, was schon »reichlich mit Tod durchsetzt«<sup>25</sup> ist, opfert mit der Zerstörung auch das Glück des Wahnsinns, von dem nur noch dieses Echo übrigbleibt: »Betroffenheit, süße Erschütterung, Verlangen, Liebe, lustvolles Beben, das sind die Empfindungen, die gegen jegliches Schöne eintreten müssen.«<sup>26</sup>

In solcher reflektierten Zurückhaltung des Wahnsinns konstituiert sich das Gleichgewicht der Seele in der Züchtigung des Leibes: »Und wenn ihr euch selbst erblickt in eurer eigenen inneren Schönheit, was empfindet ihr, warum seid ihr dabei in Schwärmerei und Erregung und sehnt euch nach dem Zusammensein mit eurem Selbst, dem Selbst, das ihr aus den Leibern versammelt?«<sup>27</sup> – Und doch kehrt gerade inmitten dieses gereinigten schönen Ichs der Tod wieder. Plotin erwägt ihn in einer Sage, welche die Geschichte des Narzissus variiert: »Der wollte ein schönes Abbild, das auf dem Wasser schwebt, greifen, stürzte aber in die Tiefe der Flut und ward nicht mehr gesehen.«<sup>28</sup> Wenn Plotin hier und im Denken an Kirke und Kalypso ausruft: »So laßt uns fliehen in die geliebte Heimat«<sup>29</sup>, so bleibt ihm doch die reine Spiegelung, in welcher die schöne Erschütterung vor Schaden bewahrt bleibt, dem Tod so nahe wie der Heimat.

Eben hier aber deutet sich an, wie das Verzehrende wahn-sinniger Schönheit als Tötung sich nach außen kehrt: Darin, daß das *Feuer* das Dunkel in der Materie bewältigt, ist es »vor anderen Körpern schön«.<sup>30</sup> Es ist der feinste Körper und steht zu allen anderen im »Rang einer Idee«. »Es nimmt allein die anderen Körper nicht in sich auf, während die anderen es aufnehmen.«<sup>31</sup> In seiner Anwesenheit als Licht ist es nicht nur schon die rein »rationale Form und Gestalt«, sondern hat auch die tödliche Kraft reinigender Verzehrung. Und dieses geliebte tödliche Licht erinnert an das Gebet des Aias in Homers »Ilias«: »Vater Zeus, o errette aus der dunklen Nacht die Achaier! – Schaff uns heitere Luft und gib, mit den Augen zu schauen! *Nur im Licht verderb uns*, da dir's nun also beliebt!«<sup>32</sup> Im »Phaidros« war die Angst noch nicht, wie bei Plotin, durch die Verachtung besiegt; aber eben deshalb konnte das Opfer, welches die Schönheit fordert, noch das

Moment einer Versöhnung ansprechen: »Wer aber noch frische Weihung an sich hat und das Damalige vielfältig geschaut, wenn der ein gottähnliches Angesicht erblickt oder eine Gestalt des Körpers, welche die Schönheit vollkommen darstellen; so schaudert er zuerst, und es wandelt ihn etwas an von den damaligen *Ängsten*, hernach aber betet er sie anschauend an wie ein Gott, und fürchtet er nicht den Ruf eines übertriebenen Wahnsinns, so opfert er auch, wie einem heiligen Bilde oder einem Gotte, dem Liebling.«<sup>33</sup>

Zeigt sich so bei Platon die Schönheit nicht nur als das Unvergleichliche, durch keine Spiegelung zu bannende, sondern eben dadurch als dasjenige, was jedes Maß zu überschreiten fähig ist, so gilt für Plotin, dem das Gute zum Maß des Schönen wird, eben die Maßlosigkeit bereits als das Böse, das noch nicht, wie bereits vorher dem Aristoteles, als die Selbstreinigung ins Schöne bezwungen zurückgeholt ist. Das Böse ist »Unangemessenheit gegen Maß, Unbegrenztheit gegen Grenze, Ungestalttheit gegen gestaltende Kraft und ewige Bedürftigkeit gegen Selbstgenügsamkeit, ist immer unbestimmt und niemals ruhend, jeglicher Einwirkung unterworfen, nie zu sättigen, vollständige Armut.«<sup>34</sup>

An ihm, dem *irrsinnigen Bösen*, kann die andere Seite der Schönheit auftauchen, die ihr fremd ist, »Trug und Lüge«, wo es sich »mit fremder Zier schmückt«<sup>35</sup>. Da das Böse überhaupt als Mangel bestimmt ist, als »Nichtseiendes« sowohl gegenüber dem Seienden wie gegenüber dem jenseitigen Sein, kann es nur als Dekadenz erscheinen, etwa in den Gestalten von Armut, Krankheit, Häßlichkeit. Daher können die Verführungen durch Täuschungen und durch jede Art der Beschönigung nun als das Häßliche des Schönen erscheinen. Das bloß Materielle, als formlose Stofflichkeit, haftet als »Unterlage« jeder schönen Gestalt an, wenn sie nicht reines Feuer und Geist ist. Die mögliche Perversion des Schönen zeigt sich dann, wenn diese »Unterlage«<sup>36</sup> plötzlich zur häßlichen Oberschicht sich verkehrt: Sie ist dann jene Unreinheit und Befleckung, von der es sich, diese verzehrend, zu reinigen gilt.

Man kann wohl sagen, daß die Mäßigung des ekstatischen Wahnsinns zwar ein labiles Gleichgewicht der rationalen Seele ermöglichte, aber nur um den Preis einer irreversiblen

Perversität des Schönen, an dessen lichtvollen Grenzen die großen, wahnsinnigen Verbrennungen europäischer Geschichte auftauchen. Der dionysische, lebenssteigernde Rausch durch das Schöne, von dem Nietzsche sprach, konnte gleichwohl – wenn auch entgegen seinem Traum – dieses objektive Ressentiment der Perversion nicht abschütteln, wie sie sich im feinsinnig gebildeten, Wagner genießenden Nazischergen zu inkarnieren schien. Das Sublime, in welchem das Schreckliche zum *Erhabenen* werden sollte, blieb an die Doppeldeutigkeit der ekstatischen Reinigung gebunden: die Verfeinerung zur schönen Seele wird begleitet von den Verbrennungen der »Bösen«, in welchen der »bloße Stoff« sich in »reine Luft« aufzulösen hat, um alle Befleckung unmöglich zu machen, Befleckungen, welche nur durch Blutbefleckungen selber rein zu waschen sind.

Es mag absurd und grotesk klingen, wenn ich diese Perversion noch oder schon in jener berühmten Formulierung in der »Poetik« des Aristoteles zu bemerken glaube, wonach in der Tragödie »mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt werde.«<sup>37</sup> – Doch ist solche Bemerkung nicht als Verdikt gegen eine Kunst zu verstehen, die uns einzig solche Perversion verständlich machen kann: daß nämlich Schönheit selbst absurd und grotesk werden mußte in dem Maße, wie sie die Seele vorm Wahnsinn zu bewahren begann. – Nur wäre gegen diese Dialektik, wie Adorno sie faßte, zweierlei zu bedenken: die »gebrechliche Identität des Subjekts« ist selbst erst der Effekt des gebändigten Wahnsinns, der ihm nun von außen entgegenbricht. Jeder noch so schüchterne Glaube an eine Versöhnungsgeschichte schreibt selbst diese Art der Ekstase weiter. Hoffnungen sind nicht nur enttäuschbar, sondern auch das Medium jeder Gewalt. Wenn dagegen der Traum, wie Freud sagt, Wunscherfüllung ist, dann fehlt ihm nichts.

5. Mir scheint, daß in Shaftesburys Gedanken jenes verschwindende Moment einer Theodizee bei Adorno verdeutlicht werden kann, mehr als im Vergleich zu Hegel, dessen Ästhetik mit der Komödie, das heißt im Lachen über die Nichtigkeit des Häßlichen endet. Bei Shaftesbury umarmt sich das Häßliche

noch nicht im grausamen, lehrreich häßlichen Gelächter, in welchem der Geist sich über die Kunst hinaus reinigt. Bei Shaftesbury entflieht man der Kunst nicht, weil die ganze göttliche Schöpfung ein Kunstwerk ist. Dadurch erscheint bei ihm die Perversion des Schönen nicht mehr so eindeutig wie bei Plotin in der Verurteilung des Unreinen. Zwar heißt es auch bei ihm: »Alles Gottlose ist scheußlich, und formlose Materie ist die Häßlichkeit selbst.«<sup>38</sup> Aber er kann die formlose Materie, das Böse, nicht mehr als reines Gegenprinzip gelten lassen. Der bloße Mangel, das Nichtseiende, wird zu einer für den Menschen doppelsinnigen Perspektive. So heißt es über die Wildnis: »Die Bewohner dieser Gegend, schuppige Schlangen, wilde Tiere und giftige Insekten, wie schrecklich sie auch erscheinen, wie sehr sie auch der menschlichen Natur zuwider sind, sind doch an sich schön und geeignet, unsere Gedanken voll Bewunderung zu jener göttlichen Weisheit zu erheben, die so hoch über unseren eigenen Gesichtskreis erhaben ist. Unfähig, den Nutzen oder Zweck aller Dinge im Weltall zu erklären, sind wir doch von der Vollkommenheit des Ganzen und von der Gerechtigkeit jener göttlichen Einrichtung, welcher alle Dinge sich dienstbar machen, überzeugt, und in Beziehung auf diese Einrichtung wird alles Häßliche schön, Unordnung erscheint harmonisch, Verdorbenheit heilsam, und Gift erweist sich als Arznei und Wohltat.«<sup>39</sup>

Die erste Formulierung des Erhabenen erscheint so in einer Umkehrung des platonischen Gedankens, gleichsam in der Perversion des Häßlichen selbst. Wurde im Flug nach oben Schönes zum hinter sich gelassenen Häßlichen, so ist hier, bei Shaftesbury, der Flug in den Wahnsinn so gebannt, daß wir im Häßlichen nun die uns abwesende Schönheit erahnen sollen. Wir Menschen bleiben in das Abbild des Gottes gebannt, den wir rein zu denken, aber nicht mehr – auch nicht mehr im ausgeschlossenen Wahnsinn – zu schauen vermögen. Wenn Shaftesbury sagt, dasjenige, »was sogar Geister bildet, schließe alle jene Schönheiten in sich, die durch diese Geister gebildet werden, und sei folglich das Prinzip, die Quelle, der Ursprung alles Schönen«<sup>40</sup>, so liegt darin schon der Vorbehalt, daß dies durch keine rein sinnliche Ekstase mehr zugänglich ist. Der Weg zur absoluten Schönheit ist

durch den Tod unterbrochen. Der menschliche Flug zum Schönen nimmt den Charakter einer Simulation des Wahnsinns an; mehr noch: was Shaftesbury »Enthusiasmus« nennt, gerät in die Nähe des bloß Krankhaften. Der ausgeschlossene Wahnsinn kehrt als Krankheit und Fanatismus zurück: »Das waren Menschen (die nympholepti, Anm. H.-D. B.), denen angeblich einmal irgendwelche Götter erschienen waren, irgendein Landgott oder eine Nymphe, und welche sie dann in jene Begeisterung brachte, die ihren Verstand verdunkelte. Die äußeren Zeichen der Ekstase sind ein Stöhnen, Zittern, Zucken des Kopfes und der Glieder, Erschütterungen des ganzen Körpers (wie Livius sie nennt), phantastische Konvulsionen, plötzliche Gebete und Weissagungen, Singen und derartiges. Alle Völker haben ihre Verzückten in einer Art und alle heidnischen sowohl wie christlichen Kirchen haben über den Fanatismus geklagt.«<sup>41</sup>

Durchaus bleibt die »Inspiration«, die Shaftesbury dem Enthusiasmus entgegenstellt, ständig in seinen Visionen durch »Schrecken, Entrücken, Verwirrung, Furcht und Erstauen« gefährdet<sup>42</sup>. Anders scheint die im Häßlichen verborgene Schönheit nicht zugänglich. Wenn, wie Shaftesbury sagt, das, »was wir schön und reizend in der Natur finden, nur ein schwacher Schatten jener ersten Urschönheit« ist<sup>43</sup>, so zeigt sich die Schönheit selbst nur noch kränklich und schwach, auch wenn sich diese ihre Häßlichkeit bis zu den »grauenhaften Schönheiten«<sup>44</sup> zu steigern vermag. Im Ausdruck des »Reizenden«, welcher nur mehr die schwache Niedlichkeit des Schönen meint, die »gute Stimmung, als beste Sicherung gegen den Enthusiasmus«<sup>45</sup>, in ihm klingt das, was einmal Wahnsinn auslösen konnte, kaum mehr an. Aber das, was Kant dann »interesseloses, aber interessiertes Wohlgefallen« nennen wird, welches so leicht herabsinken kann bis zum Ekel am bloß unterhaltsamen Vergnügen, zeigt sich bei Shaftesbury noch im Gefühl eines Verlustes, wenn er etwa von den »reizvollen menschlichen Formen« sagt: »Das Ebenmaß dieser lebendigen Architektur, so bewundernswert sie ist, flößt doch nichts weniger als Neigung zum kontemplativen Genuß und zur Betrachtung ein. Je mehr man sie anschaut, desto weniger befriedigen sie uns durch bloßes Betrachten.«<sup>46</sup> – Der

vertriebene ekstatische Eros kehrt von außen als mögliche, bloß sexuelle Begierde zurück, gegen welche sich fortan die ästhetische Theorie des Schönen zur Wehr zu setzen hat. Das gebändigte Schöne zeigt sich somit viel weniger als eine Sublimierung von Geschlechtlichkeit, als sich vielmehr Sexualität als entsublimierte Schönheit bekundet, als Gegenpol gegen die Schwächung des Schönen, welchem die Gewalt der Begierde anzusehen sei. Gleichwohl wird der kränkelnden Schönheit genug erzieherische Macht überantwortet, eben die Kraft der Sexualität durch Verschönerung und Verfeinerung zu brechen. Die Zurückhaltung des Leibes, unter welcher er zu meinem *eigenen* werden soll, zum reinen und authentischen, spricht der Schönheit durchaus noch Kraft zu, durch das Häßliche hindurchzugreifen. Dennoch ist sie nur noch Dienerin; zum Fluge erhebt man sich nicht mehr zu ihr hin, sondern *durch* sie, wohin auch immer; vielleicht eine Flucht, ein Entrinnenwollen, aber ohne plotinischen Glauben an »Heimat«.

Auch bei Shaftesbury kehrt die Perversion des Schönen auf einer Oberfläche zurück, gegen die leicht Distanz zu halten scheint: »Schwerlich würden Sie (der angeredete Philokles, Anm. H.-D. B.) den verkehrten Wahn gewisser römischer Schlemmer gebilligt haben, die ein Frikassee mit größerem Behagen verzehrten, wenn sie hörten, daß die Vögel, woraus es bereitet war, ein schönes Gefieder gehabt oder herrlich gesungen hätten.«<sup>47</sup> – Aber entspricht nicht diesem frikassierten Flug zur Schönheit, diesem häßlich gewordenen Vogel, das Schalentier Platons, das bei Plotin zur Auster wurde, in deren Innerem die Perle steckt: man bricht das Häßliche auf und schmückt mit dieser gefundenen »schönen Seele« das Gesicht. – Die Ästhetiken sind voll auch von dieser Verachtung gegen den Schmuck als häßlicher Schönheit.

6. Die endgültige *Einverleibung* des Bösen in das Schöne vollzieht Edmund Burke so heftig, daß ihm das Problem des Häßlichen fast völlig aus dem Blick entschwindet. So schwach ist das Schöne geworden, daß seine Kraft nur im Gegenbegriff, dem Erhabenen, noch aufspürbar ist. – Plotin wußte, daß irdische Schönheit nie ganz ohne das Böse zur Erscheinung kom-

men kann; aber der Sieg gegen es muß wenigstens kenntlich bleiben, nämlich in jenem Stoff, der zur bloßen Unterlage schöner Form erniedrigt bleibt. Wenn Plotin aber selbst das Böse noch in sich reinigen konnte und an sich es zum »Nichtseienden«, zur reinen Privation erklärte; und wenn er von dieser sagt: »Beraubung aber ist immer an etwas anderem und hat an sich selbst kein Dasein.«<sup>48</sup>, so zeigt sich die Perversion des Schönen gerade darin, daß nur seine Form dem Bösen überhaupt zum Dasein verhelfen kann. Das liegt in der Unterwerfung der Materie zur Unterlage. So bleibt das irdische Schöne stets von unten her befleckt.

Edmund Burke dagegen verkehrt das Untere ins Obere, wenn er sagt: »Alle gänzlichen Privationen haben etwas Großartiges, weil sie alle schrecklich sind: Leere, Finsternis, Einsamkeit, Schweigen.«<sup>49</sup> – War Schönheit immer schon als *Überfluß* erschienen, so steigert sich dieses Moment im Erhabenen noch durch das Paradox eines Überflusses an drohenden Privationen. Aber auch diese Steigerung hat ihren Preis zu zahlen: nicht nur in weiterer Schwächung des Schönen, sondern auch durch die bereits gesicherte Distanz gegen die Schrecken des Wahnsinns. Gefahr und Schmerz, letztlich immer auf den Tod bezogen, können doch »aus einer gewissen Entfernung und unter gewissen Modifikationen froh machen«<sup>50</sup>. Aber das ist bei Burke mehr als nur die negative Lust des Entronnenseins; es ist schon die perverse Zuwendung und Lust am Schrecklichen zu spüren, die gleichwohl nur durch ihre Nichtverdrängung bewältigt werden kann.

Daß man Edmund Burke schon zu seinen Lebzeiten »Empirismus« vorgeworfen hat, hat mit seinem theoretischen Verfahren wenig zu tun. Er ist ein scharfer Beobachter so gut wie die anderen; aber man vermißte an seinem Denken jenes Pathos, in welchem die philosophische Metaphysik die verlorene Ekstase rein simulierend zurückzugewinnen suchte. Schönheit ist für ihn kein Hindurchscheinen des Anderen mehr, nicht Schein einer Idee des guten, vollkommenen Maßes, wie noch für Shaftesbury, und zwar so wenig, »daß die Qualität der Schönheit, wo sie im höchsten Grade vorhanden ist – nämlich im weiblichen Geschlecht –, fast immer eine Idee von Schwäche und Unvollkommenheit mit sich führt. Frauen

wissen das recht gut; aus diesem Grunde üben sie sich darin zu lispeln, unsicher zu laufen und den Anschein von Schwäche und sogar von Krankheit zu bieten.« »Schönheit in der Not ist vielfach die eindrucksvollste Schönheit.«<sup>51</sup>

Man darf solche Äußerungen nicht in einem trivialen Sinne verstehen. Burke ist nicht der sinnliche Banause, der keine »höhere« Schönheit als die anmutiger Frauen kenne. In solchem Vorwurf wäre ja gerade die plotinische Verachtung des Leibes unüberhörbar, ohne dabei aber im mindesten die Geschichte der reinigenden Bewahrung dieses Leibes vor dem Wahnsinn mitzudenken. Im »Phaidros« wird *nicht abstrakt* das höchste Glück der Schönheit in der Angst vor seinem Verlust erinnert, sondern äußerst *leibhaftig*: »Wer dieses Wahnsinns teilhaftig die Schönen liebt, wird ein Liebhaber genannt.« – Aber für Burke ist, nicht weniger als für uns heute, es schwer, auch nur diesen Wahnsinn zu begreifen: wird er durch die Zucht des Leibes erst gebannt, in welcher die Reinheit, das zur Seele geläuterte Selbst des Leibes auftaucht, so ist dieser Wahnsinn keinesfalls als Verlust oder Preisgabe des Ich zu verstehen, etwa als zerbrechendes Beisichsein und Außer-sichgeraten. Wo sich ein reines Ich durch Ausschluß des Wahnsinns erst konstituiert, kann jeder einbrechende, zurückkehrende Wahnsinn nur noch als Krankheit, aber nicht mehr als Dämonie höchster Schönheit begriffen werden. – So haftet der Schönheit bei Burke der vertriebene Wahnsinn nur noch als Schatten an, und der Satz: »Die Schönheit der Frauen ist in beträchtlichem Maße ihrer Schwäche oder Zartheit zuzuschreiben und wird noch durch Schüchternheit erhöht«<sup>52</sup>, ist erst durch seinen abschließenden Satz begreiflich: »Die Leidenschaft, die durch Schönheit hervorgerufen wird, steht einer Art Melancholie in der Tat näher als der Fröhlichkeit und Lustigkeit«.<sup>53</sup> Es geht also nicht um eine patriarchalische Lust an weiblicher Schwäche, oder wenn, dann bewirkt gerade sie ihre eigene Pervertierung, weil Schönheit nur wirkt, »indem sie die Grundfesten des ganzen Systems erschaffen läßt«<sup>54</sup>.

Man spürt, daß an keiner Stelle Schwäche und Stärke eindeutig unterscheidbare Positionen einnehmen; unentwegt schlagen die Höhenflüge in Stürze um und umgekehrt. Nur im Moment der Umkehr vermag sich der Leib als reines Ich und

Spiegel beider Richtungen erfassen. Das Ich liegt im Wendepunkt der ekstatischen Perversionen. Für Burke findet es daher mehr Kraft für seine prekären Balanceakte im Erhabenen, wo sein Erschauern zwar einen Grad des Schreckens ausmacht, dem es jedoch als »gehemmte Seelenbewegung«<sup>55</sup> noch eben zu widerstehen vermag. Beraubt die Furcht »das Gemüt durchgreifend aller seiner Kräfte zu handeln und zu rasonieren«<sup>56</sup>, so widersteht ihr das Erhabene als das, was »zur Selbsterhaltung«<sup>57</sup> gehört, aber zu einer, welche nicht mehr zu handeln und zu rasonieren nötig hat. Sie kann, wie Kant sagen wird, dem Tod ins Auge schauen. Aber sie ist als Schönheit darin vom Mut unterschieden, daß sie dem Tod überhaupt ein Auge zu geben vermag. Insofern ist das Erhabene jene Schönheit, die nur im Widerstreben gegen sie zur schönen wird. Burke fürchtet sich dagegen vor jener anderen Schönheit, die eine »schöne Frau« ist: »Die Glätte, die Weichheit, das leichte unmerkliche Anschwellen; die wechselnde Oberfläche, die sich niemals auch nur an der kleinsten Stelle gleichbleibt; den täuschungsvollen Irrgarten, durch den das unstete Auge schwankend fortgleitet, ohne zu wissen, wo es sich festhalten soll und wohin es verführt wird.«<sup>58</sup> Durch die schöne Frau lächelt der Wahnsinn, der das mühsam errungene, ephemere Selbst bedroht. Man opfert ihr/ihm und betet sie an, um sich vor ihr/ihm zu bewahren.

In diesem Sinne ist die »schöne Frau« wohl die Geschichte einer letzten göttlichen Schönheit; da die Göttinnen verschwanden, droht ihr nicht mehr die Gefahr der Häßlichkeit von innen her, sondern nur die Schwäche und das Kränkliche ihrer Position, welche die Grundfesten des Systems erschlafen lassen.

So wird sich die Ästhetik als Theorie mehr und mehr dem Kunstwerk zuwenden, also zurückkehren zur weniger riskanten Lehre der Diotima, in der es um das Kind, die Erzeugung und das Zeugen von »Produkten« geht, die virtuos durch sichere Leiber und Hände gingen. Leicht läßt sich im Reden vom Künstler, der nun stellvertretend für die anderen dem Wahnsinn nahe sein darf, und im Reden von seinen unerreichbaren Werken, diese andere Geschichte der Schönheit vergessen. Doch kehrt diese, wie bemerkt, im Wahnsinn jener

gemachten Realität wieder, die sich rational in die Luft zu sprengen vermag. Das Feuer, die Verbrennungen, die letzte Reinigung...?

## Anmerkungen

- 1 R. M. Rilke, Duineser Elegien, Baden-Baden 1974, S. 11, 1. Elegie.
- 2 Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1981, S. 77, S. 81 u. S. 83/84.
- 3 Ebd., S. 83.
- 4 Platon, Sämtliche Werke Bd. 2, Hippias I, Hamburg 1957.
- 5 Ebd., S. 66.
- 6 Ebd., S. 55.
- 7 Ebd., S. 52.
- 8 Ebd., S. 53.
- 9 Ebd., S. 58.
- 10 Ebd., S. 62.
- 11 Ebd., S. 64.
- 12 Ebd., S. 69.
- 13 Ebd., S. 71.
- 14 Platon, Sämtliche Werke Bd. 2, Symposion, Hamburg 1957.
- 15 Ebd., S. 235 f.
- 16 Platon, Sämtliche Werke Bd. 4.
- 17 Ebd., S. 31.
- 18 Ebd.
- 19 Plotin, Das Schöne, in: Ausgewählte Einzelschriften, Hamburg 1956, S. 19 und S. 27.
- 20 Ebd., S. 27.
- 21 Ebd., S. 19.
- 22 Ebd., S. 21.
- 23 Ebd., S. 23.
- 24 Ebd., S. 19.
- 25 Ebd., S. 17.
- 26 Ebd., S. 13.
- 27 Ebd., S. 25.
- 28 Ebd., S. 23.
- 29 Ebd., S. 25.
- 30 Ebd., S. 11.
- 31 Ebd.
- 32 Homer, Ilias, übers. v. J. H. Voss, 17-V. 645 f. H. v. m.
- 33 Platon, Phaidros, Sämtliche Werke Bd. 4, S. 32. H. v. m.
- 34 Plotin, Woher kommt das Böse?, in: Ausgewählte Schriften, Hamburg 1960, S. 47.
- 35 Ebd., S. 49.
- 36 Ebd., S. 45.
- 37 Aristoteles, Poetik, Stuttgart 1961, S. 30.
- 38 Shaftesbury, Die Moralisten, Hamburg 1980, S. 186.

- 39 Ebd., S. 174.
- 40 Ebd., S. 187.
- 41 Ders., ein Brief über den Enthusiasmus, Hamburg 1980, S. 32.
- 42 Ebd., S. 34.
- 43 Ders., Die Moralisten, S. 174.
- 44 Ebd., S. 178.
- 45 Ders., Ein Brief über den Enthusiasmus, S. 14.
- 46 Ders., Die Moralisten, S. 180f.
- 47 Ebd., S. 198.
- 48 Plotin, Woher kommt das Böse?, S. 67.
- 49 E. Burke, Vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 1980, S. 107.
- 50 Ebd., S. 73.
- 51 Ebd., S. 149.
- 52 Ebd., S. 156.
- 53 Ebd., S. 164.
- 54 Ebd., S. 192.
- 55 Ebd., S. 91.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd., S. 126.
- 58 Ebd., S. 153.

Luigi Russo

## Die Fata Morgana des Schönen

*Es gibt keine »Wissenschaft des Schönen  
sondern nur Kritik«.*

Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft

Für unser empfindlich gewordenen, dekadentes postmodernes Bewußtsein hat das Schöne – die wahrnehmende begriffliche Erfahrung, die Anerkennung seines Aussage- und Wahrheitswertes, jene antike Erfahrung, die den Anfang unserer Kulturtradition bildet und das Abendland in seiner Gesamtheit begründet hat, diese derartig weitreichende Grundlage, daß sie als Nabel der Welt gilt – dieses Schöne hat für uns die Bedeutung vollständig verloren. Es ist verflogen wie ein wertvolles Parfüm an der Luft und hat sich unserem Horizont entzogen.

Kaum eine Gottheit kann sich einer so zahlreichen und dokumentierten Theologie rühmen wie das Schöne. Seine strahlende Laufbahn läßt sich leicht über ihre ganze Strecke verfolgen, von den erhabenen Hypostasierungen im Primitiven bis zu den gewundenen Erscheinungen in der modernen Welt. Hier aber, aus heiterem Himmel, hielt die glorreiche Geschichte wie vom Blitz getroffen an, auf mysteriöse Weise von Krebs befallen, der sie unaufhaltsam von innen aufzehrt. Die Erscheinung, das Bild des Schönen, löste sich im Reich der Antimaterie auf, verschwand wie das Traumbild beim Erwachen.

An dem Ort, an den sich das unaufhaltsam weiter verdunstende Schöne in letzter, allesverschlingender Planimetrie zurückgezogen hatte, der Ort des Ästhetischen, an dem es sich sogar um den Preis drastischer Einschränkung der antiken Ubiquität auf die Repräsentation einer einzigen, spezifischen Dimension beschränkt hatte, jener des Artistischen, auch dort ist das Schöne verbannt, verurteilt und zertreten worden.

Auf diese Weise hat das Schöne die Erde verlassen. Wie ein entweihter Gott hat es sich unseren Augen verschlossen. Und wir, nicht länger von seinem Licht beschienen und inzwischen blind am Schönen geworden, können es uns nur noch in einem reinen Vorstellungsakt, in seinem Entzug konfigurieren; wir sind gezwungen, es uns wie einen Nicht-Ort vorzustellen, von dem man die Spur verloren hat, ein Weg, dessen Zugang auf keiner Karte mehr verzeichnet ist: ein wahrhaft unersetzlicher, unterbrochener Pfad. Fremd wie ein archaisches Wort, *flatus vocis*, stellt sich das Schöne wie verdrängte Ferne ein, die nur in unserer vorgeschichtlichen Erinnerung besteht: Verdrängtes, das uns nicht mehr angehört.

Wenn es einem aus Abenteuerlust manchmal gelingt, mit nekromantischer List seine Gegenwart hervorzurufen, kann man vom Schönen gerade die Umrisse erkennen, so schwach, wie die eines Schattens: eine fantasmatische Existenz, die nicht mehr mit der unsrigen vereinbar ist. Wir müssen also zur Kenntnis nehmen, daß uns diese Erscheinung des Schönen in Wirklichkeit verschlossen ist. Sie ist derartig flüchtig, daß sie ein unbewegliches Vakuum herstellt. Mit anderen Worten, es stellt eine *Fata Morgana* dar. Und es ist genau diese Erfahrung des Schönen als *Fata Morgana* und der *Fata Morgana* als fantasmatische Existenzbedingung des Schönen in unserer Zeit, über die wir uns Rechenschaft ablegen müssen.

2. Und dennoch, als es sich, am Anfang der Moderne, im 18. Jahrhundert auf der Bühne präsentierte, was man als seine erste magistrale Performance bezeichnen könnte, zeigte sich das Schöne mit jener unveränderten Endgültigkeit, mit der es das Existierende immer beherrscht hatte. Es ist in der Tat das Schöne und dessen bevorzugte Verbindung mit dem Artistischen, das die Geburt des Ästhetischen einleitet. In Wirklichkeit bildet das Schöne die beiden Hauptaspekte der komplexen Vorbereitung der modernen Ästhetik: den kritisch-militanten der Ästhetiker, von Batteux im System der Künste besiegelt, was die schönen Künste betrifft; und den konkurrierenden, von strenger philosophischer Herkunft, von Baumgarten verkörpert, der die Ästhetik als »*perfectio cognitionis sensitivae*«, insofern es »*pulchritudo*« ist, zur Lehre erhebt.

Es könnte Erstaunen erregen (aber nur bei dem, der seine Verwandlungskunst nie erfahren hat), wie es diesem Schönen von dieser spezifischen Schwelle aus und mit einem bestimmten Wissen begabt – also von einer Situation aus, die seine eigene überall verbreitete Vielwertigkeit demütigt, starre Schranken umgehend, wie ein spektakuläres Wiederaufstehmännchen –, gelungen ist, sein Machtgespinst noch einmal weiterzuverfolgen und die Einheit der Welt zu unterjochen.

Der glänzendste Fall eines derart unerhörten Aufholprozesses geschah im Falle Kants. Es ist bekannt, daß er den Zauber des Schönen mit jugendlicher Ungeduld zurückgewiesen hat. Er hatte ihn, davon Abstand nehmend, ins Subjektive und Marginale abgeschoben und ihn sozusagen ins Aus verbannt. Aber im Alter gab sogar Kant, verführt von den Avancen des Schönen, nach. Er determinierte das Schöne so weitgehend, daß er ihm einen transzendentalen Stellenwert beimaß: »Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.« »Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird.« »Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.«<sup>1</sup> Reine Kontemplation, Interesselosigkeit und Freiheit, Zweckmäßigkeit ohne Zweck, – während es dieses glücklich wieder zusammengebrachte Kapital anhäufte, gewann das unersättliche Schöne Position um Position und erreichte den Gipfelpunkt einer absoluten Neubegründung. Erinnerung sei an Schelling: Das Unendliche endlich ausgedrückt sei die Schönheit. Der fundamentale Charakter jedes Kunstwerks, das in sich die beiden Vorhergehenden vereine, ist also die Schönheit, und ohne Schönheit bestehe kein Kunstwerk. Die perfekte Verbindung, Kunst und Schönheit, zusammengewachsen wie siamesische Zwillinge. Noch einmal ist das Schöne Nabel der Welt. Und das bis zu Hegel, der die Realität der Idee des Schönen als Ideal der Kunst<sup>2</sup> ansieht und das Schöne »das sinnliche Scheinen der Idee«<sup>3</sup> nennt. Erscheinung des Absoluten, absolute Erscheinung: die extreme Erscheinung, die letzte Theophanie des Schönen.

Warum geschieht es ausgerechnet von hier aus, von diesen neu eroberten und wieder unvergleichlichen Gipfeln, die fest

in einem metaphysischen Panoptikum angesiedelt sind, daß die Erscheinung des Schönen milchig zu werden beginnt, opak, und in einem bodenlosen Abgrund verschwindet. Ironischerweise ist es genau die lebendige und wiederbelebende Verbindung des Schönen mit der Kunst, die sich als tödlich entpuppt. Die Kunst »ist und bleibt . . . für uns ein Vergangenes«<sup>4</sup>; wenn diese Feststellung Hegels zutrifft, wie sieht dann die Zukunft des Schönen aus? Schlimmer noch: Gibt es überhaupt eine Zukunft für das Schöne? Der Versuch des Schönen, sich in die Kunst einzugliedern, um seine Überlebenschance in der modernen Welt zu sichern, erweist sich als fataler Fehler. Verzerrt von der Entontologisierung der Kunst hat das Schöne seinen epistemologischen Rang und theoretischen Halt eingebüßt und wurde abgesetzt. Ohne jeden eigenen Status, degradiert auf psychologischer und physiologischer Ebene, wurde es an den Rand des Wissens geschoben.

Der tödliche Schlag war also durch die Trennung von der Kunst ausgelöst worden. Ein irreversibler Bruch, der die Kulturwelt mit der Endgültigkeit eines Grabsteins traf. Konrad Fiedler zum Beispiel verfaßte mit kühler Aphoristik, aber stürmischer Realistik die Scheidungsurkunde, in der er feststellte: »Das protos pseudos im Bereich der Ästhetik und der Kunsttheorie besteht in der Identifizierung der Kunst mit dem Schönen.« »Der Schönheit dienen, die Schönheit suchen, oder zur Schönheit neigen, scheint tatsächlich etwas mehr Erhabenes zu sein, obwohl man sich in Wirklichkeit kaum über all die banalen Gewohnheiten des Menschen erhebt, die einzig und allein aus der Absicht herrühren, das Leben angenehmer zu gestalten. Im Grunde lassen sich das Schöne und das Gute aufs Angenehme und Nützliche reduzieren. Angesichts all dessen scheinen nur die Wahrheit und Wissen die einzig angemessene Beschäftigung des Menschen zu sein, und wenn man der Kunst einen Platz unter den höchsten Geistesbestrebungen einräumen will, so kann man ihr als Ende nur den Drang zur Wahrheit und den Antrieb zum Wissen empfehlen.«<sup>5</sup>

Das war kein einfaches Programm oder ein unbewiesenes, theoretisches Projekt, sondern eine prophetische Erkenntnis, so etwas wie eine notarielle Sanktion. Nicht der Sachzwang, sondern die Macht der Dinge, der unaufhaltsame Prozeß des

Realen, hat es vollständig bestätigt. In der Tat hätten die Kunst selber, die Künstler, die nicht mehr die Zelebranten der Geheimnisse des Schönen waren, inspirierte Interpreten des Göttlichen, Musageten, sondern erklärte Eigenproduzenten, selbständige Operateure, enthemmte Schöpfer des Künstlichen und unruhige und souveräne Forscher jeder Veränderung der Phänomene, das alte Zeugma von Kunst und Schönheit in letzter Instanz entschieden zurückgewiesen. Angefangen bei den Gegensatzpaaren antik und modern, naiv und sentimental oder klassisch und romantisch bis hin zur historischen Avantgarde und der heutigen ökumenischen Verschwendung war kein einziger Preis zu hoch, um das unglückliche Hemd von Naxos, mit dem die Erscheinung des Schönen das Leben der Kunst ersetzt hatte, zu zerreißen.

Es war weniger entmutigend, daß die Abspaltung der Kunst vom Schönen die Kunst entwertete und ihre Existenzmöglichkeit problematisch machte, als daß ihre transzendente Bedingung lediglich zum metaphysischen Substrat verdampfte und sich nur noch der kühnen Devise »Tod der Kunst« hingeben konnte. Es war die schmerzliche, aber notwendige Gegenleistung dafür, daß die Kunst sich des vom Schönen an ihr verübten Plagiats entledigen konnte, von jener ständigen Hypothek, die auf der historischen Kunst (Kunst in ihrer historischen Entwicklung, Kunst in der Kunstgeschichte) als metaphysische Garantie ihrer Existenz lastete. Die neue Kunst, die tout court – und nicht mehr nur die schöne Kunst, die von den schweren ontologischen Konditionierungen des Schönen entlastete, also die Bedingung der Kunst nach dem »Tod der Kunst« wird diejenige sein, gesellschaftlich und weltlich, physiologisch und korrupt, nomadisch, wissenschaftlich und experimentell zu sein, an das Konsumnetz und die Massenproduktion angeschlossen, bewußt und äußerste Klarheit über ihre Obsoletheit und ihre begrenzte Dauer.

Das Schöne dagegen, durch diesen plötzlichen Verlust heimatlos geworden, dem fruchtbaren Boden der Kunst entrissen, untergraben im heiligen Bereich, in dem es nach einem mehrtausendjährigen Wirken ununterbrochener Herrschaft Schutz gesucht hatte, hat sich in sich zurückgezogen und unse-

rem Gesichtsfeld entzogen. Wie ein schwarzes Loch; wie der Regenbogen, wenn sich das Gewitter beruhigt und der Himmel aufreißt. Auf diese Weise sprechen wir heute vom Schönen, ohne es überhaupt noch erfahren zu können. Seines Lichtes beraubt, leben wir von seinem Schatten. Wir leben sozusagen von der Fata Morgana des Schönen.

3. Aber was bedeuten diese Metaphern: Das Schöne hat die Erde verlassen, wir leben vom Schatten seines Lichts? Oder noch weiter gehend: Warum wurde der Begriff der »Erscheinung des Schönen« durch den der »Fata Morgana des Schönen« ersetzt? Wozu kann es dienen, die heutige Bedingung des Untergangs des Schönen, seines epochalen Zusammenbruchs, mit dem Bild der Fata Morgana zu umschreiben?

Fragen wir uns also, ob die Geschichte des Schönen nicht weitere heuristische Reflexionsmomente bietet, auch wenn sie hier – der Kürze halber – nur in ihrem letzten Abschnitt behandelt wurde, in dem bezeichnenderweise die Identifizierung des Verschwindens des Schönen mit der Trennung von Kunst und Schönheit einhergeht. Und vielleicht ist es sogar viel sinnvoller, statt von einer Scheidung zwischen Kunst und Schönheit von einem komplexen Prozeß synchroner Solidarität zu sprechen, durch den sich die moderne Säkularisierung von Kunst mit und durch die sich verbreitende Verweltlichung des Schönen selbst realisiert.

Um herauszufinden, ob das der Wahrheit entspricht, muß man einen Augenblick in die Zeit der Herrschaft des Schönen zurückgehen. Stellt man die Erscheinung des Schönen als das Gründungsereignis des Abendlandes dar, dann läßt sich feststellen, daß seine klebrige Ganzheitlichkeit (Verum-Pulchrum-Bonum) nicht für die Struktur des Realen bezeichnend ist, sondern daß es ganz im Gegenteil eine Reduktion fordert, die einzig und allein der Ebene des metaphysischen Substrats entspricht, nicht aber der mehrförmigen, hell-dunkel Pluralität der Welt. Wenn das Schöne alles erleuchtet (und wo sein Licht nicht einfällt, herrscht das Nicht-Sein), dann geschieht das nur, weil die gesamte Wirklichkeit, ungeeignet in ihrer konstitutiven Heterogenität, gezwungenermaßen zu der spezi-

fisch strahlenden Potentialität des Schönen zurückgeführt worden ist.

Falls wir in den Kern der konzeptuellen Gravitation des Schönen eindringen wollen und im Innern seiner angenommenen Polysemie ein formal homogenes Profil herauszuschneiden wollen, das heißt das Schöne, insoweit es historische Quelle des Ästhetischen ist, werden wir feststellen können, daß in der Geschichte des Schönen schon die Antike das Unbehagen interner Verzerrungen wichtiger Gelenke beklagte. Das Schöne, Kalos und Pulchrum, sehen wir in seinem historischen Kaleidoskop von kategorischen Normen umgeben, seien es synonyme oder stellvertretende, die vom Schönen zurechtgewiesen und untergeordnet, jedoch niemals vollständig festgelegt worden sind, Normen, die zu beabsichtigen scheinen, sich einen eigenen, autonomen und konkurrierenden Bereich herzustellen.

Ein deutliches Beispiel bildet in diesem Zusammenhang die Geschichte des Sublimen. Bereits in der Antike bringt das Sublime im System des Anonymen *perì ùpsous*, obwohl es dem Schönen als eine interne Wendung angeglichen ist, differenzierende und virtuell entgegengesetzte Aspekte ein, kurz, es läßt einen Keil entstehen, einen in die kompakte Oberfläche des Schönen eingeführten Fremdkörper. Daß dieser Virus eine ganz langsame Inkubation hatte, ist bekannt; aber sobald er, im 18. Jahrhundert, aus seiner Latenzphase heraustrat, verlangte er vollständige Autonomie, und zwar eben genau unterschieden und entgegengesetzt. Edmund Burke bestätigt die Entgegensetzung von Schönerm und Sublimem: »Das Schöne und das Sublime sind in der Tat Ideen unterschiedlicher Natur, da das eine auf dem Schmerz, das andere aber auf dem Gefallen gegründet ist, und wenn sie infolge der direkten Natur ihrer Gegenstände auch noch so sehr aneinandergereiht werden, werden diese Gegenstände doch immer unterschiedlich sein.«<sup>6</sup>

Das ist ein Moment (1757, der zitierte Absatz erscheint bereits in der ersten Ausgabe des *Philosophical Inquiry*) von grundlegender Bedeutung in der Geschichte des Schönen. Hier wird zum ersten Mal das Ästhetische nicht mehr als einheitlicher, vom Schönen in eine glatte und gleichförmige

Schicht eingeschlossener Ort beurteilt, sondern als ein an und für sich diskontinuierlicher Bereich, für dessen Festlegung verschiedene Kategorien untereinander konkurrieren, die sehr bald zu alternativen, spaltenden und schließlich vernichtenden Kategorien für das Schöne werden. Mit der Bestätigung des Sublimen durch eine radikale Neubestimmung der Fundamente des Ästhetischen wird der Anspruch des Schönen in ein absolutes Primat über das Artistische verkehrt. Das Sublime, dieser Keimling innerhalb des Schönen, reproduziert sich als Tochtergeschwulst, bis zu seiner vollständigen Randerscheinung, oder besser gesagt, Ent-Naturalisierung.

In der Tat erkennt Kant, sofort nach Burke, im Sublimen die Positivität des Negativen an. Und wenn für Kant das Häßliche (entgegengesetzt zu Burke, der dem Häßlichen »ein gewisses Verhältnis zur Idee des Sublimen« zuspricht) immer noch das lebendige Gegenteil sowohl des Schönen als auch des Sublimen darstellt, nimmt dieser fortschreitende Staffelungsprozeß von Friedrich Schlegel über Solger bis zu Hegel und seinen Epigonen mit schneller werdendem Rhythmus immer weiter seinen Lauf. Für Weisse sind es die objektiven Bedingungen des empfindlichen Materials, die das Schöne zu einer realen und positiven Deformation zwingen, wobei es sich in sein Gegenteil, ins Häßliche verkehrt; für Vischer handelt es sich, noch radikaler, nicht nur um eine Veräußerlichung des Schönen, sondern das Häßliche wird zu einem ureigensten Moment desselben Schönen. Es ist hilfreich, bei diesem inneren Zersetzungsprozeß der Idee des Schönen die gleichbleibende Funktion zu betonen, die das Sublime eingenommen hat. Kuno Fischer zum Beispiel sieht das Häßliche als die Verkehrung des Sublimen an und attestiert ihm »ästhetische Wahrheit«, so daß das Häßliche in der Konzeption des Schönen und in der Geschichte der Menschheit zum Schicksal des Sublimen wird.

Den entscheidenden Punkt stellt tatsächlich die Verendlichung, die Verweltlichung im Verlauf des Schönen-Sublimen-Häßlichen dar, die sich das Prinzip des Schönen zu eigen gemacht hatte. Die von Rosenkranz bezeichnete Grenzlinie – das Schöne sei, wie das Gute, ein Absolutes, das Häßliche, wie das Schlechte, nur ein Relatives – ist tatsächlich eine Grenze,

die beim Übergang vom Schönen zum Häßlichen erreicht wird, eine inzwischen für die Intelligibilität moderner Kunst unerlässlich gewordene Überschreitung. Relativismus – was könnte es anderes sein als die genetische Endmutation, aufgrund derer das Schöne vom Anfang seiner einzigartigen und gleichförmigen Ausstrahlung zur Funktion des Strahlenfeldes übergegangen ist, womit es sich auf alle Wellenlängen einstellen kann, die die moderne Kunst aussendet.

Auf das Sublime bezieht sich erneut Victor Hugo in der *Préface de Cromwell*, um die neue Definitionsgrundlage der modernen Kunst, als das Sublime des Sublimen dargestellt, vom Grotesken abzuheben. Dieses Sublime der Moderne unterscheidet sich vom Schönen der Antike auf radikale Weise. »Das Schöne ist nichts anderes als die in ihrem einfachsten Verhältnis gedachte Form, in ihrer absoluten Symmetrie, in ihrer intimsten Harmonie mit unserer Organisationsweise. Deshalb bietet es uns immer ein so vollständiges Ganzes, das genauso begrenzt ist wie wir selbst. Im Gegensatz dazu ist das, was wir häßlich nennen, Detail eines großen, uns entgehenden Ganzen, das sich nicht mit dem Menschen, sondern mit dem gesamten Komplex der Schöpfung in Einklang bringt.«<sup>7</sup>

Ich will mich angesichts dieses bedeutenden Manifests moderner Kunst nicht lange bei der Ästhetik des Häßlichen aufhalten. Ich möchte diese Betrachtung über die bestehende Solidarität zwischen dem Verschwindensprozeß des Schönen, der in seiner Auflösung die operativen Modelle der modernen und postmodernen Ästhetik unterstützt, und der neuen Bedingung von der nicht mehr schönen Kunst, der Kunst nach dem »Tod der Kunst«, lieber mit einer präzisen Schlußfolgerung, die von Bruno Bodei inspiriert ist, abschließen: Gedanklich geht auf diese Weise im 19. Jahrhundert eine Jahrtausendgeschichte zu Ende, die das Häßliche vom Nicht-Sein zum Wie-das-Schöne-Sein überführt: die Schlange des Ästhetischen Eden gibt sich als Gott aus. Und es beginnt eine neue, die von Baudelaire oder Nietzsche bis heute, bis zu Adorno und Jaub andauert und die gesamte moderne Ästhetik in die gewaltige Anstrengung mit einschließt, durch das Häßliche dem einen neuen Sinn zu geben, was sonst keinen artistischen

Sinn mehr gehabt hätte, sowie die »nicht mehr schönen Künste« wieder einzusetzen.

4. Bevor ich zum Schluß komme, möchte ich erklären, warum ich diesem Text den Titel »Die Fata Morgana des Schönen« gegeben habe.

Angesichts des bis jetzt entfalteteten Problemfeldes scheint es mir mit vernünftigen Argumenten nicht mehr möglich, vom Erscheinen des Schönen in der post-modernen Ära zu sprechen. Also können wir uns gegenüber dem Anspruch des Schönen, uns erneut zu erscheinen, seine antike, unsere Existenz ordnende Epiphanie zu wiederholen, nur verschließen; und so sehr es uns auch verstört, können wir es nicht vermeiden, es als falsch zu erklären. Aber was bedeutet es, das Schöne als falsch zu erklären?

Die Griechen kannten zwei Arten, etwas als falsch zu bestimmen; *pseudos* und *apate*. Im Deutschen lassen sich diese beiden Wörter am besten mit »lügen« und »fälschen« übersetzen. Und obwohl sich beide auf das Nicht-Wahre beziehen, stellen sie doch zwei verschiedene Formeln zur Diskussion. Das *pseudos*, die Lüge, ist ein reiner Gerechtigkeitsakt um der Objektivität einer Sache willen, *apate*, die Täuschung oder Illusion, ist dagegen ein bildender und weitergehender Akt, der die Kenntnis des Wahren und Falschen voraussetzt, und entspricht tatsächlich demjenigen, der – um etwas Neues zu schaffen – aus zufälligen Gründen dazu gezwungen ist, einen angemessenen Gebrauch (*Kairos*) selbst einer Lüge zu machen.

Und hier scheint mir das Bild der Fata Morgana das passende zu sein, um die produktive Doppeldeutigkeit des *apate* wiederzugeben und unsere Haltung gegenüber dem Schönen zu präzisieren. Wenn auch das Schöne als eine uns erscheinende und den Weg erleuchtende Realität falsch (*pseudos*) ist beziehungsweise wenn es ein Schönes wäre, dem man folgen und unser In-der-Welt-Sein anvertrauen könnte, ist es keineswegs nutzlos, noch nicht Erscheinung, sondern die Fata Morgana des Schönen, das heißt die Gegenwart seiner *Simulacra*, Auftauchen oder Endlichkeit, die es illusionistischerweise hervorruft (*apate*). Darin liegt die Positivität, die Kraft der Fata

Morgana. Sie hält uns vor Augen, daß das Schöne nicht mehr Quelle einer leuchtenden Erscheinung ist, sondern daß sein zeitweilig einsetzender Schatten, die durch die bewußte Täuschung über ihre mangelnde Präsenz freigelassene Spannung plötzlich unsere Macht aufdeckt, die Wirklichkeit zu gestalten und sie nach Menschenmaß zu konstruieren.

Schließen wir also mit der Wiederholung, daß das Schöne die Erde verlassen hat und wir im Schatten eines Lichtes leben. Aber wir verfolgen einen Schein, während wir uns von der Erscheinung des Schönen immer weiter entfernen, ohne uns umzusehen.

## Anmerkungen

- 1 I. Kant, Werkausgabe Bd. X, Kritik der Urteilskraft, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt/Main 1977, S. 134 (B 32), S. 155 (B 62), S. 160 (B 69).
- 2 Vgl. G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in zwanzig Bänden hg. v. E. Moldenhauer/K. M. Michel, Bd. 13, Frankfurt/Main 1970, S. 104 ff., S. 145–156.
- 3 Ebd., S. 151.
- 4 Ebd., S. 25.
- 5 Vgl. Fiedler, K., Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, Ratingen 1960.
- 6 Vgl. E. Burke, Vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 1980.
- 7 V. Hugo, Vorwort zu »Cromwell«, Paris 1968.

Bernhard Dieckmann

## Das Reale und die freie Schönheit

Seit der wissenschaftliche und der ästhetische Weltbezug auseinandergetreten sind und sich in ihrem jeweiligen Eigenleben ausdifferenziert haben, seitdem uns also die Frage gestellt ist, warum es nicht zu einer Auflösung der Kunst ins Leben gekommen ist und sich statt dessen die Arbeitsteilung verschiedener Typen der Intelligibilität einstellte, die der Wissenschaft die Wahrheit überantwortet, der Moral den Entschaid über das Richtige und der Kunst den über die Schönheit, kommt auch dem Kunstobjekt eine ihm eigene Existenzweise zu, die nicht mehr die des realen Objekts ist und auch nicht die des Objekts unserer Leidenschaften. Das Schöne ist nicht mehr, wenn es zum Genuß anregt, mit all jenem identisch, was noch einer Erklärung bedarf, also nicht mit allem Neuen und nicht mit dem Wunderbaren. Das Unbekannte und Rätselhafte bestaunen wir nicht mehr; sie erregen höchstens noch unsere Neugierde, unser Bedürfnis nach Erkennen, unseren Willen, »unter allem Fremden, Ungewöhnlichem, Fragwürdigem etwas aufzudecken, das uns nicht mehr beunruhigt« (F. Nietzsche). Was wir, weil uns die Begriffe oder die Zweckhinweise fehlen, nicht kennen, ist nicht deshalb auch schön, sondern wirkt eher schon anregend. Nicht die Wirkungen verzaubern, sondern vermutete Ursachen fordern uns. Seither ist die Kunst eine Sache der Ästhetiker und Angelegenheit subjektiver Erfahrungen. Was also die Wahrheit für die Wissenschaft und das Richtige für die Moralsysteme ist, das ist die Schönheit für die Kunst. Das ist spätestens seit Kant so, seit wir also im Schönen ganz ohne Begriffe unser eigenes Bewußtsein fühlen.

Seit dem angeblich noch unvollendeten Vorhaben der Moderne, seit der europäischen Aufklärung gerät jede Ästhetik auch zu einer Theorie des Bewußtseins, selbst noch eines Bewußtseins als »Gefühl eines Daseins ohne den mindesten Begriff« (I. Kant). In ihrer Eigenbedeutung zieht die Schönheit

die Begriffe nun an wie das Licht die Motten: die Schönheit ist und fordert Interpretation; doch keineswegs, damit sie ihrerseits Geltung erlange, geläufig, an den Mann gebracht werde, zum Stereotyp, das sich von selber zeigt. Denn der Schein der Schönheit ist die Kraft, die die Städte wie die Frauen, solange wir sie nicht in Besitz genommen haben, unermeßlich hoch erhebt und uns gestattet, sie mit dem Blick zu streicheln. Die Interpretation der Schönheit macht daher die Augen der Frauen zu Edelsteinen und vermag zuweilen noch in der Rundung ihrer Nasen die Kräuselung von Blütenblättern zu erkennen. Das ästhetische Urteil, die Wertung über die Schönheit ist bei Kant noch ganz subjektiv. Sie bringt zwar die Form eines Objekts ins Spiel. Doch die Form bleibt, was die Vorstellung vom Objekt selbst reflektiert. Objektiv handelt es sich also um eine subjektive Form. Die Schönheit eines Objekts erweist sich für Kant nicht durch seine Handhabung, auch durch seine innere Vollkommenheit nicht und erst recht nicht durch seinen Bezug auf unser praktisches Interesse.

Zwar verfügen auch für Kant die natürlichen Objekte über die Fähigkeit, Schönheit zu produzieren, und insofern läßt sich eine kontingente Übereinstimmung der äußeren Natur mit unseren menschlichen Vermögen feststellen. Auch wenn diese Fähigkeit der Natur für die Menschen sogar das Objekt eines »besonderen Interesses« werden kann, bleibt doch: Das Kunstobjekt existiert auf andere Weise als das reale. Denn niemals ist, auch für Kant nicht, dieses Interesse seinerseits Teil des Sinns des Schönen. Die Natur liefert uns in ihrer ganzen Bedeutsamkeit nur eine *äußere* Gelegenheit, die *innere* Zielgerichtetheit unseres inneren Vermögens zu begreifen. Sie ist also für den Menschen nur Beispiel, in ihrer Nachfolge ein Gefühl für die eigene Originalität zu finden, bis der Mensch in seiner Kunst die Natur nicht mehr nachahmt, sondern in seinen freien Möglichkeiten »vorahmt« (H. Blumenberg).

Seit Kant also gehorcht das Urteil über das Schöne, auch wenn es sich schon als phänomenologisch erweist und es die Schönheit in der Erscheinung als solcher, im Phänomen als Phänomen ausmacht, einer durch und durch subjektiven Finalität: Die ganze Natur ist das Objekt einer ästhetischen Vorstellung der Finalität, die ihrerseits jedes materielle, zweckhafte,

am Gebrauch orientierte Ziel ausschließt. In einer wohl waghalsigen Verkürzung ließe solcher Subjektivismus der Ästhetik sich so formulieren: Seit Kant ist alle »Philosophie der Kunst« zugleich Theorie eines Bewußtseins, das sich nun begriffslos auf sich selbst bezieht; Theorie eines Subjekts also, das sich im »transzendentalen Narzißmus seines Bewußtseins« (W. Hogrebe) selber fühlt; also wohl eine Theorie des Gefühls für ein Gefühl, ein Gefühl der Lust. Die Wirkung der Erschütterungen der Moderne schließlich wird kaum die Problematisierung der Verdrängung, des Verlusts des Objekts im ästhetischen Urteil selbst sein, sondern dieser Subjektivismus, der sich selber abwehrt. Die moderne Subjektivität wird »autoapotropäisch«: Sie mag sich in der Selbsterprobung nun selber nicht mehr anerkennen.

Im Paragraph 16 seiner Dritten Kritik hat Kant dem Begriff der anhängenden Schönheit den der freien Schönheit, also einen modernen hinzugefügt. Freie Schönheit komme Phänomenen zu, die nichts darstellten und somit unmittelbare, reine Lust bewirkten; das ist ihre subjektivistische Perspektive, ihre moderne. Ihre schon phänomenologische Perspektive bevorzugt die Schönheit in der Erscheinung als solcher, nicht also in außergewöhnlichen oder belanglosen, sondern ihr Erscheinen in den Phänomenen als solchen. Die subjektivistische Seite freier Schönheit als Ästhetik des Vergnügens bevorzugt das Spiel von Linien und Figuren, der Arabesken, imaginärer Erscheinungen. Wo immer der Verstand sein Ordnungsbedürfnis durchsetzt, also zum Begriff dieser Sache verhilft und ein wissenschaftliches Urteil ermöglicht, kann es zum Spiel freier Schönheiten ebensowenig kommen wie dort, wo der Sache ein (noch unbekanntes) Ziel unterlegt wird. Wo uns das Schöne nicht unmittelbar befriedigt, bleibt nur noch das intellektuelle Vergnügen. Wo Begriffe oder Zwecke der Sache die Einbildungskraft beschränken, ist das Geschmacksurteil nicht länger ein reines. Jede Vorstellung der Schönheit als Seinsenthüllung fällt aus, denn das Schöne ist für Kant entweder nur Wirkung einer Ästhetik der Vernunft oder einer Ästhetik der Lust. Sachen und Dinge, die ein bestimmtes inneres (die Vervollkommnung) oder äußeres Ziel (die Nützlichkeit) verfolgen oder einem Zweck gehorchen, verfügen nur über eine

angehängte Schönheit. Ihre Schönheiten wären nur dann freie, wenn der Zweck des Dings belanglos, die Finalität zwecklos bliebe, der Blick folglich schweift und die Einbildungskraft durch solche Abstraktionen vom Zweck angeregt wird. Denn jeder, der eine solche Sache als freie Schönheit qualifiziert, richtet sich nach Sinneserscheinungen; jener aber, der die gleiche Sache als angehängte Schönheit bewundert, beurteilt sie wohl nach Maßgabe seines Denkens. Jedenfalls erschöpft sich das Schöne auch für Kant in seiner Funktion zu vergnügen; es bleibt, daß die Kunstobjekte in anderer Weise existieren als die realen oder die unserer gegenwärtigen Leidenschaften. Freie Schönheit ist kein dem Objekt als solchem zugehöriges inneres Prädikat an sich, sondern ein ihm zugesprochenes. Der Blick oder der Gedanke müssen die Sache, das Reale, verbergen, es vergessen (etwa: daß dieses Gebäude nicht nichts, sondern eben eine Kirche vorstellt), wenn sie ein schönes Ding sehen oder begreifen wollen. Oder aber die Vernunft und der Geschmack müssen zusammenkommen, um in ihrer Konvivialität die Dinge jenseits ihrer Realität auch noch schön erscheinen zu lassen.

Das reine Geschmacksurteil wendet sich Kant zufolge an die Form eines Objekts, eben nur an das, was den Sinnen sich darstellt. Diesen widerfährt eine empirische Sensation solcher Form nur, wenn sie eine Erscheinung der Sache selbst ist, nur ausgehend von ihr verstanden werden kann. Das verweist zunächst auf nicht mehr als auf das materielle oder reale Substrat jeder Schönheit. Denn nur, wenn die Form eine Erscheinung der Sache ist, bleibt das Spiel der Manifestationen des Schönen frei vom Begriff und unabhängig vom empirischen Eindruck. Nur so auch kann das Schöne die Einbildungskraft frappieren, ohne zugleich den Verstand zu provozieren. Sicherlich kann also die Rezeptivität zur Spontaneität des Geistes führen, dies aber nur, solange die Erscheinung als solche noch vernunftlos bleibt. Das Kantische Geschmacksurteil ruht auf der Erscheinung und beruht auf dem Verkennen/Vergessen des Realen. Die wissenschaftliche Wahrheit als die begriffliche Erkenntnis der Sache ruht auf einer tieferen Wahrheit auf, der der Erscheinung als solcher, der unser Geschmacksurteil sich widmet.

Die Kunst präsentiert uns die Dinge also nicht in ihrem realen Gefüge, wenngleich ihre Präsentationen ohne das Reale nicht auskommen. Eher schon setzt sie auf Wirkungen, vielleicht Illusionen, als daß sie sich mit Ursachen befaßt. Romanhandlungen etwa unterscheiden sich von Bildeffekten darin nicht. Zuweilen reicht das Meer eines Gemäldes bis in den Himmel. Das stört den Himmel nicht, das Reale bleibt erhaben gegenüber solcher artistischer Erhebung. Dafür aber gibt es dem Realen gegenüber auch nicht die Möglichkeit einer ästhetischen Haltung. Die Schönheit – gleichgültig ob die der Natur oder die der Kunst; denn auch wo die Natur schön ist, kommt sie nicht als gemachte, als Rohstoff oder reales Handlungsobjekt vor – die Schönheit ist nichts Reales und nichts Reales wiederum ist schön. Das besagt nicht, daß es keine Wirklichkeit der Kunst gäbe oder die schönen Objekte nicht existieren. Denn schließlich ist ja der Künstler durch seine Kompetenz Autor dieser Realität. Würde aber die Wirklichkeit der Kunst Reales nur kopieren, wäre solche Nachahmung Wirkung einer ästhetischen oder künstlerischen Performanz. Nichts Reales als solches ist also schön.

Seitdem im 19. Jahrhundert die historischen Zeiten zu Ende gegangen sein sollen und die ästhetische Moderne es nur noch mit der von »allen Beschränkungen der Kognition und der Zweckmäßigkeit, allen Imperativen der Arbeit und der Nützlichkeit befreiten Subjektivität« (J. Habermas) zu tun hat, seitdem also mit der Arbeitsteilung zwischen unterschiedlichen Verstehenstypen Wissenschaft und Ästhetik unterscheidbar wurden, ist Schönheit nicht mehr analysierbar wie die Dinge, sondern eine Sache des Imaginären. Die Dinge können nun gleichsam zweimal zu Objekten werden. Ein Auge ist Objekt der *Ovologie* und der *Metaphorik*. Seine mögliche Schönheit bedarf der Darstellung, der Anschauung, während die Untersuchung seiner Funktion Wahrnehmung und Beobachtung voraussetzt. Der Raum der Schönheit korrespondiert ausschließlich mit dem unserer Vorstellungen, nicht mit dem Raum der auditiven, der visuellen oder taktilen Wahrnehmung. Daher kommt es neben dem Subjektivismus Kants, der das Stoffliche verdrängte, auch zur Gefahr des Objektivismus, der die Schönheit den Dingen selbst prädikatisiert und

folgerichtig glaubt, etwas Reales könne als solches schön sein und als Schönes wahrgenommen werden. Und selbst wo wir ein Auge »seiner Natürlichkeit« wegen schön finden, nehmen wir das Auge nur auf die gleiche Weise wahr, wie wir es imaginieren. In der Schönheit erfassen wir ein Objekt als irreales. Die Existenzweise der realen Objekte, auch der unserer Leidenschaften, verschwindet hinter ihrem Schein.

Es geht also bei der Schaffung eines Scheins von Schönheit nicht um die Idealisierung von Realem als Sublimation, sondern um dessen gänzliche Entleerung, um die Verdünnung der Substanz des Realen bis hin zur völligen Durchsichtigkeit. Jede Setzung von Schönheit ist von einem vollständigen Zusammenbruch des Realen begleitet, das nun nur noch der Hintergrund des Irrealen ist. Hatte Kant also noch den Genuß am Genießen, das Gefühl der Lust und damit einen ästhetischen Apriorismus bevorzugt, so ist zum Beispiel für J. P. Sartre die ästhetische Bewertung auf einen Gegenstand gerichtet, der unreal ist und schön nur wegen seines Ausdrucks, durch den er über einzelne und die vereinzelt Elemente hinausweist. Eine einzelne Farbe, das Rot eines bestimmten Gemäldes kann man sicherlich nur sinnlich genießen. Schön wird dieses Rot erst innerhalb eines irrealen, synthetischen Ganzen, das sich wiederum offenbaren kann, weil der Künstler ein Gesamt realer Farben und realer Töne als Mittel oder Werkzeuge der Objektivation des Schönen herausgebildet hat. Und auch ein Gedicht wird ja auf einer anderen Sprachebene gesprochen als jedes seiner einzelnen sprachlichen Elemente. Die Kategorie »schön« kann sich nur auf etwas Irreales beziehen. In der Schönheit eines Bildes begegnen wir niemals der Realisierung vorgängiger künstlerischer Vorstellungen. Was schön scheint, oder wenn man will: Was die Kunst uns vorlügt, kann man daher tatsächlich niemals wahrnehmen und festmachen oder gar vernunftmäßig erklären. Daher ist auch die Lüge der Kunst nichts, worüber man vernünftig streiten könnte, weshalb die »Lüge« gerade keine Lüge ist, sondern eben Schein. In der Kunst sind die Natur und das Reale nur noch vorhanden, um dem Schönen seine Manifestationen zu gestatten. Der sinnliche Genuß einer tatsächlich auf einem gemalten Bild vorhandenen Farbe hat nichts Ästhetisches;

weil das ästhetische nicht identisch ist mit dem sinnlichen Vergnügen und das Geschmacksurteil als solches Sinnliches nicht kennt.

Man kann auf das, was schön sein soll, nicht praktisch einwirken, und umgekehrt kann man das Wirkliche nicht ästhetisieren, weil das Reale außerhalb unserer Vorstellungen Bestand hat. Wie könnte es sonst die Imagination frappieren? Hinter seiner Schönheit wird das reale Objekt unberührbar, und über das Reale kommt es zu keinen ästhetischen Urteilen. Das meinte Th. W. Adorno mit der Authentizität der Kunst, mit ihrer Emanzipation von außerkünstlerischen Belangen. Entweder man beurteilt eine Frau als schön oder man begehrt sie physisch; da hat man eine Wahl. Auch der Proustsche Erzähler qualifiziert Albertine nur solange »wie einen geheimnisvollen Vogel« oder als »große Schauspielerin der Meereskünste«, solange er sie nicht besitzt. Wo er das Reale hat, muß er auf Schönheit verzichten.

Der Widerspruch, um den es hier geht, liegt also nicht zwischen der Schönheit und dem Wirklichen, zwischen dem Schein und der Existenz, was einem erlauben würde, mit Gehlen zu glauben, die Kunst führe »jenseits aller moralischen Problematik und aller dumpfen sozialen Luft etwas vor Augen, was es sonst nicht mehr gibt: nämlich die geglückte Unverantwortlichkeit und diejenige schräge Schönheit, die gerade noch unter die Haut geht, aber nicht tiefer«. Das Schöne der Kunst aber ist ebenso wirklich wie das Wirkliche. Der Widerspruch liegt zwischen der Kunst und dem Realen, dem Schönen eines Gemäldes und dem aufgetragenen Strich, der Qualität des Leinen, der realen Farbe und ihrer Töne etc.

Gerade weil sie also etwas anderes als das Reale ist, weil sich das Reale ihrer niemals bemächtigen kann und Schönheit daher »nicht Schein, nicht Hülle für ein anderes ist« (W. Benjamin), kann sie eine »Spur der Offenbarung legen« (Th. W. Adorno). Weil die Kunst authentisch ist, entgeht sie der Immanenz dessen, was der Fall ist.

In der Kunst setzt sich also das Reale als Schein, unrealisiert sich das Sein, negiert sich als reales. Das Schöne stellt demzufolge kein Falsifikationsproblem, weil der Schein das Wesen der Kunst ausmacht, der nicht im Gegensatz zum Wirklichen,

sondern im Gegensatz zum Realen steht. Und weil er das Reale in den Hintergrund drängt, verdrängt, also nicht verhüllt, erinnert er implizit an das Vergessene.

Wenn man das Objekt als schönes auch nicht sinnlich genießen kann und uns insofern das Schöne lebhaft enttäuscht, kommt es gleichwohl zu subjektiven Kompensationen durch Vorstellungen und ihre Assoziationen, denen alles gestattet scheint (das ist also keineswegs eine »postmoderne« Erkenntnis). Da kann man im Extrem noch im Gesicht einer Deblen den Stil Botticellis wiederfinden.

Kant lehrt also, daß Schönheit nicht auf ein Prädikat des realen Gegenstandes zu reduzieren ist, und Sartre, daß das Subjektive nicht hinreicht, wenn noch die Setzung des schönsten Gesichts der Verneinung seiner realen Züge oder Organe, also der negativen Setzung seiner Stofflichkeit oder Materialität bedarf. Und doch wird in der Schönheit jede physische Atmosphäre, noch der Leberfleck des bewunderten Gesichts vollkommen entmaterialisiert. Einerseits repräsentiert die Schönheit nicht die materiellen Objekte, als verfügten diese selbst über den Schein, mit dem sie sich in der Schönheit umgeben. Im Gegensatz zur Fotografie etwa, die analogisch verfährt und eine nichtkodierte Nachricht darstellt, umfaßt das Gemälde eine kodierte Mitteilung und ist schon daher eine Transformation. Der Ausdruck der Schönheit eines Bildes fordert nicht die Metapher. Die Schönheit nämlich ist schon Metapher, metaphorisch, so daß nur noch dieses Metaphorische selbst denotiert werden kann (so wie nach einem Beispiel R. Barthes' die »Flügel« der Windmühle oder die »Arme« des Lehnstuhls schon Metaphern sind und sich nicht anders denotieren lassen). An der Schönheit ist, wenn sie keine Eigenschaft des Realen darstellt, nichts definitiv und alles sogleich zu ersetzen. Und weil sie insofern unanalysierbar bleibt, weil man sie nicht erklären, höchstens sagen oder affirmieren kann, ist die Schönheit nichts Inferiores. Weil das Schöne als Kunstobjekt den Beschaffenheiten des Realen nicht analog sein kann, selbst dort nicht, wo es, wie im Kubismus, selbst ganz neue Objekte hervorbringt, bleibt die Schönheit Ausdruck und insoweit autonom gegen das Realitätsprinzip – ohne daß daher schon Subjektivität sich verkennend

dem Realen substituierte. Zwar negiert die Schönheit das Reale, und die Gebilde der Kunst sind erst schön kraft ihrer ausdrucksreichen Bewegung gegen das Reale als dem Ausdrucklosen; doch dieses erhebt als solches immer wieder Einspruch, blockiert stets aufs neue die Schönheit, wie es sich ja leicht am Begehren nach physischem Besitz einer schönen Person demonstrieren ließe. Wenn also die Schönheit, worauf hier nur hingewiesen werden sollte, noch ein ästhetischer Begriff bleiben soll, dann um den Preis des imaginativen und irrealen Wesens, ihres imaginären Charakters.

## Verwendete Literatur

- Adorno, Th. W.*, Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main, 4. Aufl., 1980.  
*Barthes, R.*, S/Z. Frankfurt/Main 1976.  
*Benjamin, W.*, Das Passagenwerk. 2 Bände. Frankfurt/Main 1983.  
*Blumenberg, H.*, Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeiten des Romans. In: Jauss, H. R. (Hg.), Nachahmung und Illusion. München, 2. Aufl., 1983.  
*Gehlen, A.*, Über kulturelle Kristallisation. In: Ders., Studien zur Anthropologie und Soziologie. Berlin/Neuwied 1963.  
*Habermas, J.*, Theorie des kommunikativen Handelns. 2 Bände. Frankfurt/Main, 2. Aufl., 1982.  
*Hogrebe, W.*, Erkenntnistheorie ohne Erkenntnis. In: Zeitschrift für philosophische Forschung, Bd. 38 (1984), H. 4.  
*Kant, I.*, Kritik der Urteilskraft. In: Ders., Schriften in 10 Bänden. Band 8. Hg. von W. Weischedel. Darmstadt 1964.  
*Nietzsche, F.*, Die fröhliche Wissenschaft. In: Ders., Werke in zwei Bänden. Band 1. München, 2. Aufl., 1973.  
*Proust, M.*, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Frankfurt/Main 1978.  
*Sartre, J. P.*, Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft. Reinbek 1971.

Florian Rötzer

## Zur Genese des Erhabenen

Die Idee eines Endes aller Dinge hat für Kant »ihren Ursprung nicht von dem Vernünfteln über den *physischen*, sondern über den moralischen Lauf der Dinge in der Welt«<sup>1</sup>. Nur als moralisches Regulativ für die Endabsichten des Handelns ist das Ende »verständlich«, vor allem aber sei der Gedanke absurd, daß der »Gerichtstag« alle ungeachtet ihrer Differenzen verdammen würde, denn diese Indifferenz gegenüber jedem Zweck menschlichen Handelns empört die Vernunft, weil in der finalen Vergleichgültigung der *menschlichen Geschichte* das Böse triumphiert und das Gute zum sinnlosen Einsatz gerät. Die mögliche »Vernichtung Aller« ist ein Gedanke wider die vernünftige Ordnung der Welt oder doch zumindest wider die Hoffnung, daß jemals die Verhältnisse der Menschen in ihr eine gesicherte Heimstatt finden könnten, die als Einrichtungen der Vernunft von einer begründbaren Teleologie – einer Vorsehung – gestützt werden müssen. Wenn die Vernichtung alle betreffen würde, dann würde das auf eine »verfehlte Weisheit« schließen lassen, denn es wäre kein »Grund« anzugeben, warum die Menschen überhaupt erschaffen wurden. Mit dem Ende aller Dinge bräche eine perverse Logik in die Geschichte der Menschen ein, die so irrational wie unrechtfertigbar vor dem Richtstuhl der Vernunft wäre, dem die Aufklärung ihre Fragen zur Entscheidung einzig vorlegt. Die Vernichtung aller würde bedeuten, daß in der Menschheitsgeschichte sich ein grundsätzlicher Programmierungsfehler eingeschlichen hat, den ihr »regelmäßiger Gang« immer deutlicher zur Erscheinung bringt. Eine »verfehlte Weisheit« läge nämlich darin, die Welt von jenem Makel zu reinigen, den sie ihr selbst zugefügt hat, wenn sie also, »mit ihrem eigenen Werk unzufrieden, kein ander Mittel weiß, den Mängeln desselben abzuhelfen, als es zu zerstören«<sup>2</sup>.

Die technische Möglichkeit der nuklearen Vernichtung des irdischen Lebens hat mittlerweile aus den bislang religiösen

Endzeitphantasien einen realen Vorschein werden lassen. Zwar würden auf die physische Vernichtung des Planeten in seiner jetzigen Gestalt noch weitere Tage folgen, der Gerichtstag wäre nicht zugleich der Jüngste Tag, doch überschreitet er alle moralische Endabsicht und desavouiert die Idee eines »regelmäßigen Ganges der Verbesserung«.

Die Geschichtsphilosophie der Aufklärung, die zumindest hypothetisch einen »geheimen Mechanismus« der Entwicklung unterstellte, der den vernünftigen Zwecken korrespondiert und dem Bedürfnis der Vernunft nach Rechtfertigung des Weltlaufs durch den Ausblick auf eine Endabsicht nicht zuwiderläuft, würde sich allerdings nur spiegelbildlich verkehren. Auch im Horizont ihrer suizidalen Selbstabschaffung ließe sich »die Geschichte der Menschengattung im Großen als die Vollziehung eines verborgenen Plans der Natur ansehen«<sup>3</sup>. Da, wie Kant bemerkt, es die menschliche Natur mit sich bringt, daß ihrer Gattung selbst die »allerentfernteste Epoche . . . nicht gleichgültig (ist), wenn sie nur mit Sicherheit erwartet werden kann«<sup>4</sup>, setzen die Menschen alles darauf, den »erfreulichen Zeitpunkt« schneller herbeizuführen und die Geschichte zu beschleunigen, um endlich mit ihr Schluß zu machen. Ulrich Horstmann hat diese Verkehrung als provozierendes Gedankenexperiment in seiner Schrift »Das Untier« vorgeführt: »Die Apokalypse steht ins Haus. Wir Untiere wissen es längst. . . . Hinter der Fassade des Friedenswillens und der endlosen Waffenstillstände gibt es eine heimliche Übereinkunft . . . : daß wir ein Ende machen müssen mit uns und unseresgleichen, so bald und so gründlich wie möglich – ohne Pardon, ohne Skrupel und ohne Überlebende. Was sonst trüge das, was das Untier »Weltgeschichte« nennt, wenn nicht die Hoffnung auf eine Katastrophe, den Untergang, das Auslöschen der Spuren.«<sup>5</sup>

Die unberührte Natur, sich selbst überlassen, böte dann wieder ihre erhabenen Szenarien, weil der Mensch und seine Einrichtungen aus ihr verschwunden wären. Der Film »Koyanisquatsi« hat die Faszination an der erhabenen Natur unlängst zelebriert, nur müßte man den Gang seiner Erzählung über die »Erde im Taumel der Katastrophe« gleichsam entmoralisieren und rückwärts ablaufen lassen. Die Verwüstung

der Erde und die stetige Beschleunigung des Lebens kulminieren dann in der von modischem Indianermund prophezeiten Vernichtung. Fällt die Bombe zu Boden, so wird der Blick frei für eine von Menschenhand unberührte Natur: »Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auf-türmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt.«<sup>6</sup> Tiefe Einsamkeit, das Verlorensein in einer endlosen Öde – »wie die Wüste Schamo in der Tartarei« – sind Kennzeichen des Erhabenen, ein »fürchterliches Reich von ewiger Stille, Einsamkeit und Finsternis«<sup>7</sup>.

Das Erhabene, so Kant, rührt. Es taucht den Betrachter seines Spektakels in eine bannende Ambivalenz ein, weil er etwas zu sehen begehrt, was ihn gleichzeitig zu überwältigen und zu vernichten droht, seine Ohnmacht, gegen allen Widerstand, vor Augen führt, also die Macht der entfesselten Natur über die Gewalt des Menschen demonstriert.<sup>8</sup> Die Vorstellung eines Endes aller Dinge ist wohl die »rührendste« Vorstellung, da sie nicht nur »zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft«<sup>9</sup> ist, sondern sich eben auch der Einbindung in eine moralische Endabsicht der Menschheitsgattung widersetzt: »Dieser Gedanke hat etwas Grausendes in sich: weil er gleichsam an den Rand eines Abgrundes führt, aus welchem für den, der darin versinkt, keine Wiederkehr möglich ist; und doch auch etwas Anziehendes: denn man kann nicht aufhören, sein zurückgeschrecktes Auge immer wieder darauf zu wenden.«<sup>10</sup>

Auch wenn Kant die ästhetische Faszination dieses Gedankens in seiner Theorie durch Ausdifferenzierung zu bannen sucht, so findet sie durch die Abwehr doch Eingang in seine Philosophie, die vom Einbruch des Widervernünftigen, vom Aufbrechen eines Unverfügbaren, eines irreversiblen Prozesses angezogen ist – vom Grauen und Schrecken. Zwar soll eine mögliche fatale Logik der Selbstvernichtung als dem Endzweck triumphierender Selbstbehauptung – analog dem großen Attentat gegen die Natur, von dem de Sade träumte – im folgenden nicht ausgeblendet werden, deren Evidenz sich

dem Bewußtsein der Zeitgenossen durch die vielen »Ankündigungen« schließlich fast unabweisbar aufdrängt – vom totalen Krieg über Auschwitz bis zu Hiroshima, von Seveso, Tschernobyl bis Basel –; doch liegt der Schwerpunkt dieses Essays, dieses Versuchs, in der Bemühung, aus dem theoretischen Einsatz Kants das Aufdämmern der Faszination an erhabenen Schauspielen im Diskurs der Aufklärung selbst verständlich zu machen. Das kann freilich nicht dadurch erfolgen, daß die Ausdifferenzierungen der Wert- und Erkenntnisphären, die Kant als Vertreter des Gerichtshofes der Vernunft instituiert, eingehalten werden.

Die Inszenierung von erhabenen Schauspielen ist heute nicht mehr auf den Bereich der Naturgewalten beschränkt, sondern deren ästhetischer Choc kann auf dem Boden des Wirklichen ausgelöst werden. Die Beschleunigung des technischen Fortschritts als Funktion der theoretischen Vernunft stellt die Mittel zur Verfügung, durch die eine immer perfektere Steigerung ästhetischer Überwältigung möglich wird.<sup>11</sup> Dahinter verbirgt sich möglicherweise eine der Vernunftteleologie entgegenlaufende, aber von ihr bedingte Faszination an der Auslösung von Ereignissen, die vom planenden und sich selbst kontrollierenden Subjekt nicht mehr übersehen werden können. Ist vom Standpunkt der Technokraten das menschliche Subjekt wegen seiner Naturverhaftetheit zum Störfaktor der maschinellen Prozeduren geworden, so hat sich die Abdankung des Ideals eines sich durch Vernunftprinzipien steuernden Subjekts auch bereits in dessen Selbstverständnis vollzogen. Hintergründig – und das ließe sich an vielen zeitgeistigen Erscheinungen von der Psychoszene bis zur Vernunftkritik zeigen – ist nicht mehr die Kontrolle seiner selbst und seiner Apparaturen zentrales Motiv seines Begehrens, sondern die perverse Verwendung der Maschinen und Techniken, um das Unverfügbare und Nicht-Absehbare zur Erscheinung zu verführen<sup>12</sup>. In den künstlerischen Avantgarden hat sich diese Verkehrung von der Orientierung auf eine Ordnung des Regelhaften hin zur Entregelung von Prozessen am deutlichsten ausgesprochen: »Genau wie in der Physik entsteht der Kurzschluß, wenn beide »Pole« der Maschine durch einen Leiter mit zu schwachem oder fehlendem Widerstand

vereinigt werden. Der Surrealismus hat in der Dichtung, in der Malerei das äußerste getan, diese Kurzschlüsse zu mehrten. Er zielt auf nichts so sehr, als auf die künstliche Reproduktion dieses idealen Augenblicks, da der Mensch im Banne einer ganz besonderen Gemütsbewegung ergriffen wird von etwas, »was stärker als er ist und ihn, gegen allen Widerstand, ins Unsterbliche wirft.«<sup>13</sup> Die Langweiligkeit des Schönen – das interesselose Wohlgefallen oder die »ruhige Kontemplation« – weicht schon bei Edmund Burke jener Erregung, die das Erhabene gewährt. Dessen Wirkung auf die Erfahrung ist allein schon quantitativ größer, hat aber vor allem die Eigenschaft, daß es durch eine plötzliche Überwältigung der Vernunft ein Erschauern auslöst: »Daher kommt die große Macht des Erhabenen: daß es nämlich, weit davon entfernt, von unserem Raisonement hervorgerufen zu sein, diesem vielleicht zuvorkommt und uns mit unwiderstehlicher Kraft fortreißt.«<sup>14</sup> Auch für Kant ist die »negative Lust«, die durch das Erhabene ausgelöst wird, durch eine Unterbrechung der Kontinuität bedingt, die eine plötzliche Entladung, eine Eruption, zur Folge hat: es wird erzeugt durch »das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben«<sup>15</sup>.

Die Thematisierung des Erhabenen in der Hochphase der Aufklärung markiert den Beginn einer fatalen Strategie der Erzeugung von überwältigenden Szenen. In Douglas Hofstadters »Gödel, Escher, Bach« läßt sich die Faszination am Unfall noch in der theoretischen Reflexion nachweisen, obgleich – oder gerade weil – diesem Computerwissenschaftler – trotz der intensiven Verflechtung seiner Wissenschaft mit der Rüstungstechnologie – jede Reflexion auf das Ende aller Dinge fremd ist. Über 800 Seiten bastelt Hofstadter – gleich Kant – an Systemen, die regelgeleitet aus elementaren Entitäten aufgebaut werden können. Dies dient jedoch dem Motiv, gleichzeitig immer zu demonstrieren, daß diese Systeme notwendig »Löcher« besitzen, die sie als unvollständig erweisen und so bestimmten Strategien der Simulation ungeschützt offen stehen, aber auch, daß sie durch den Eintritt in Selbstbeziehung den Gang in eine implosive Selbstdestruktion antreten. Theoretische Einsichten in Sachverhalte mögen zwar für

alle Zeiten gültig sein und so – wie die Mathematik in der Neuzeit – berechnete Hoffnungen dafür bieten, Prinzipien einer transzendentalen Erkenntnis finden zu können. Desungeachtet entstehen theoretische Orientierungen auch in der Zeit, deren Ausdruck sie sind. Die von Hofstadter – als solches Symptom unserer Zeit, die von der Obsession nach dem Katastrophischen geplagt ist – demonstrierte Faszination am Scheitern der eigenen Programme bringt wie das Erhabene Kants den Hang zu einer ambivalenten Lust zur Geltung. Versteht man das Erkenntnisprogramm moderner Wissenschaft nicht mehr – wie oft immer noch fälschlich behauptet wird – als orientiert an der Darstellung von Sachverhalten, die unabhängig von ihren Verfahrensweisen bestehen, sondern als »aktiven Empirismus« (Gaston Bachelard), der neue Sachverhalte fabriziert, um Theorien zu objektivieren, so hat man die Grundlage dessen erfaßt, was Kant emphatisch die »Revolution der Denkungsart« nennt: Die Vernunft sieht nur das ein, »was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt«<sup>16</sup>. Schon in Poppers Falsifikationstheorie – wiederum auf der Ebene des »Zeitgeistes« betrachtet – läßt sich eine Verschiebung des Verständnisses von Wahrheit feststellen, das sich neuerdings in den konstruktivistischen Erkenntnistheorien deutlicher ausdrückt: »Sobald Erkenntnis nicht mehr als Suche nach ikonischer Übereinstimmung mit der ontologischen Wirklichkeit, sondern als Suche nach passenden Verhaltensweisen und Denkart verstanden wird, verschwindet das traditionelle Problem . . . Das heißt, daß die ›wirkliche‹ Welt sich ausschließlich dort offenbart, wo unsere Konstruktionen scheitern.«<sup>17</sup> Das Scheitern an der widerständigen Welt als Bedingung der Möglichkeit von Realitätserfahrung ist ein ambivalenter Hang, weil immerfort in einer Spirale der Überbietung Systeme und Maschinen konstruiert werden müssen, die gerade im Moment ihrer Vereinigung mit sich selbst implodieren: »Das Faszinierende ist, daß jedes derartige System sich sein eigenes Grab schaufelt; der Reichtum des Systems führt seinen Sturz herbei. Im wesentlichen kommt der Sturz daher, daß das System stark genug ist, um selbstbezügliche Aussagen zu enthalten. In der Physik kennt man den Ausdruck einer ›kritischen Masse‹ eines spaltbaren Elements wie Uran. . . . Jenseits des kritischen Punkts

erhält das System plötzlich die Fähigkeit zur Selbstbezüglichkeit und verdammt sich damit zur Unvollständigkeit.«<sup>18</sup> Verallgemeinert man diese Haltung im Sinne einer Entwicklung von »fatalen Strategien« (Jean Baudrillard), so zeigt sich ein gegenläufiges, aber ineinander verfügtes Kraftfeld, das sich zwischen der Produktion von gesicherter Macht einschließlich der Verfügung über sich selbst und dem Wunsch nach Entmächtigung aufspannt – nach der Erscheinung des Widerständigen als ästhetischem Reiz am Scheitern. Die furchtbare Attraktion des Abgrunds, in der das Subjekt zu verschwinden droht, trägt sich in eine Dialektik der Selbstbehauptung ein. Die Herausforderung der erhabenen Macht, die die »physische Ohnmacht« des Menschen demonstriert, läßt, so Kant, »ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken«<sup>19</sup>.

Das Scharnier dieser Bewegung ins Erhabene ist die Plötzlichkeit, durch die ein System oder das Subjekt von etwas ihm anderen, von etwas Unverfügbarem, ergriffen wird. Karl-Heinz Bohrer hat die Faszination an der Konstruktion von Situationen, deren Ergebnisse der Handelnde nicht absehen kann und die derart unvordenklich sind, als Erzeugung des ästhetischen Moments der Plötzlichkeit analysiert.<sup>20</sup> Plötzlich in die Wahrnehmung einbrechende Ereignisse durchbrechen chochaft die Kontinuität des Erlebnisstromes, durch den Dinge als identische erfahrbar werden und das Selbstbewußtsein eines Subjekts als Übereinstimmung mit sich über die Zeit hinweg sich konstituiert. Schon aus dieser elementaren Verknüpfung von Gegenstandsbezug und Selbstbewußtsein, die durch das diskontinuierliche Moment der Plötzlichkeit aufgesprengt wird, kündigt sich eine tiefreichende Verschiebung an, denn diese kontinuierliche Verspannung bildete das Fundament neuzeitlicher Philosophie von Descartes über Kant bis zu Hegel.<sup>21</sup> Betroffen ist dadurch nicht nur das Selbstverständnis des Subjekts, sondern auch das Verständnis dessen, was Erfahrung heißt, die sich in der Ästhetik der Plötzlichkeit durch Nicht-Übereinstimmung, durch Dissonanz der Erkenntniskräfte untereinander und mit dem Gegenstand beschreiben läßt. Unangemessenheit kennzeichnet denn auch die Erfahrung des Erhabenen bei Kant.<sup>22</sup>

Der »aktive Empirismus« bezieht sich nicht mehr auf eine substantialistische Realität, die repräsentiert wird, er versucht diese höchstens durch seine Konstruktion hindurch zu simulieren.<sup>23</sup> Die Erfahrung des Realen ist so nicht mehr wie in den traditionellen Erkenntnistheorien Ausgangspunkt, sondern Endpunkt, ein Effekt von bestimmten Prozeduren. Überträgt man die Bedingungen des »aktiven Empirismus« auf die Strukturen moderner Lebenswelt, aus denen er entsteht und auf die er zurückwirkt, so führt auch hier der Verlust der Idee einer substantialistischen Realität zu einem Begehren, das Bachelard als »Objektivierung eines Gedankens auf der Suche nach dem Realen«<sup>24</sup> beschreibt. Das Reale – oder vielmehr: die Erfahrung von Realität – markiert auf dem Feld des Möglichen die Grenze hin zum Unverfügbaren, zum Unvorstellbaren oder zum »Unmöglichen« in dem Sinne, daß es sich in dem zeigt, was man nicht machen kann: »Das Reale ist nicht unmöglich, nur ist es immer künstlicher.«<sup>25</sup> Schon bei Descartes und noch bei Kant muß das Reale, das wenig und selten ist, einem »weiten und übermächtigen Ozean«, dem »eigentlichen Sitz des Scheins« abgetrotzt werden, aus dem sich, ständig gefährdet, die Insel der Wahrheit erhebt. Das »Schöne«, das Kant von »Reiz und Rührung« zu trennen suchte, ist aber ebensowenig auf Kunst beschränkt, wie Schein, Simulation und Fiktion keine parasitären Gegebenheiten sind, sondern sich bereits vor der Ebene des Realen lagern, dessen Einheit und Solidität von den Produktionen der Technowissenschaften angenagt, zerfleddert und multipliziert wurde: »Mit der Moderne geht stets eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie *wenig wirklich* die Wirklichkeit ist.«<sup>26</sup> Das Schwinden der Wirklichkeit – eine Zeitdiagnose, die sich auszubreiten scheint – ist bedingt dadurch, daß wir nicht mehr in einem *Universum* zu leben scheinen, sondern in vielen Welten, die alle gleichermaßen wirklich sein können und die wir balancierend, aber ohne Vermittlung, überbrücken müssen, da noch das transzendente Ich als letzte Instanz keine zusammenhängende Erfahrung auf dem endlosen Feld des Möglichen mehr organisieren kann: »Nachdem die falsche Hoffnung auf eine feste Grund-

lage verschwunden und die Welt ersetzt ist durch Welten, die nichts als Versionen sind, nachdem sich die Substanz in Funktion aufgelöst und das Gegebene als ein genommenes erkannt wurde, stehen wir nun vor den Fragen, wie Welten erzeugt, getestet und erkannt werden.«<sup>27</sup> Das Erhabene markiert eine Gegenbewegung zum »aktiven Empirismus«, weil es dem Schwinden der Wirklichkeit durch Erzeugung von Situationen begegnet, die die Erfahrung von Realität erzwingen, sofern sie die Konstruktionen des Subjekts unkontrollierbar überschießen.<sup>28</sup> Heute erst kommt dieser Kompensationseffekt rationaler Erkenntnishandlungen durch die Möglichkeit einer Verifizierung des Endes aller Dinge zu Bewußtsein. Der »Heeresweg« der Vernunft, der sich kontinuierlich oder asymptotisch der Idee der Perfektion annähern sollte, weil einzig der Fortschritt und später dessen zunehmende Beschleunigung den Ausblick auf eine mögliche Einheit<sup>29</sup> gewährte, ist durch die abgeschnittene Zukunft zu einem sorgenden Vorlauf ins Nichts geworden, das die selbstfabrizierte Katastrophe repräsentiert. Der Untergang, das Bild des Endes stabilisiert noch eine letzte Ordnung der Erfahrung im Vorschein ihres Zusammenbruchs, durch die alles miteinander in Verbindung gebracht werden kann. Die Apokalypse eint über alle Differenzen hinweg, sie bringt das Sich-Ausschließende zur Deckung, macht eine intensive Erfahrung des Lebens möglich: »Erst der Untergang treibt die unendliche Erregung hervor, die wir in der Leidenschaft erfahren.«<sup>30</sup> Es ist die Faszination des Endgültigen, Irreversiblen und nicht Sich-Wiederholenden, die das Ende aller Dinge im Schwinden der Wirklichkeit als gleichermaßen phantasmatisches wie real vollziehbares Ereignis in seiner extremen Form zum Ausdruck bringt.<sup>31</sup> Die Frage nach dem Erhabenen setzt bei der Genealogie dieser »perversen« Wirklichkeitserzwingung ein.

Den Aufsatz Kants, »Das Ende aller Dinge«, durchzieht eben jener, für seine Aufklärungsperspektive obszöne Tatbestand, warum der grausige Gedanke an einen Abgrund, aus dem keine Wiederkehr möglich ist, für die Menschen so attraktiv ist, warum also die Menschen ein Ende der Welt sehnsüchtig erwarten, das sie voll des Schreckens imaginieren und

das sie – was zumindest nicht ohne weiteres auszuschließen ist – vielleicht auch herbeizuführen suchen. Das Ende, für Kant – im Gegensatz zu unserer Zeit – bloß eine Idee, »die die Vernunft sich selber schafft, wovon die Gegenstände ganz über unseren Gesichtskreis hinausliegen«<sup>32</sup>, ist so dunkel, daß sich gerade durch seine Unvorstellbarkeit die Imagination entzündet, während sie »beim hellen Licht« nur schwach flackert und fast mühelos an den Horizont der von der Ratio beleuchteten Szene rutscht. Beunruhigend ist für den Aufklärer Kant die apokalyptische Idee offenbar durch ihre Allgemeinheit und geschichtliche Konstanz, so daß sie nicht nur als Ausgeburt einzelner fehlgeleiteter Köpfe im üblichen Ritual individualpsychologischer Depotenzierung beiseite geschoben werden kann. Weil sich diese Idee, gekoppelt mit einer Schaulust am noch ausständigen Untergang, nahezu in allen Mythen und Religionen der Erde finden läßt, muß sie »doch auch irgendwie mit der allgemeinen Menschenvernunft auf wundersame Weise verwebt sein«<sup>33</sup>. Trotz des Erdbebens von Lissabon, das der Aufklärungsphilosophie die Unhaltbarkeit ihres Begriffs einer kontinuierlichen, in größerem Umfang sozusagen störungsfreien Natur demonstrierte, die als Inbegriff dessen, was unter Gesetzen steht, das sichere und beruhigende Fundament für den Gedanken des regelmäßigen Fortschritts in der Menschheitsgeschichte bildete, beschäftigt sich Kant mit der Möglichkeit einer Katastrophe einzig als Produkt der Vernunft. Günther Anders hat dieser Position der Aufklärung »Apokalypse-Blindheit« zugesprochen, weil sie, da eine globale Katastrophe die Vorstellungskraft überschreitet, deren Möglichkeit schlicht leugnet und irrationalisiert: »Immer hat es früher einen Noah gegeben, immer einen Loth. Jede bisherige Übermacht hatte sich, gleich, ob sie in unseren Augen als natural oder supranatural galt, als gnädig erwiesen: Jede hat uns immer nur partiell bedroht, jede nur Einzelnes ausgelöscht: ›nur‹ Menschen, ›nur‹ Städte, ›nur‹ Reiche, ›nur‹ Kulturen; aber *uns* – wenn wir unter ›uns‹ die Menschheit verstehen – doch immer weiter verschont. Kein Wunder, daß der Gedanke einer totalen Gefahr eigentlich nicht existierte; außer bei einer Handvoll Naturphilosophen, die mit der Idee einer kosmischen (etwa Kältetod-)Katastrophe spielten; und

bei jener Minorität von Christen, die das Weltende noch immer (aber eben nicht schon wieder) erwarten.«<sup>34</sup>

Im zwar noch fiktiven, aber nicht unwahrscheinlichen Vorgriff auf die Verheerungen eines nuklearen Krieges wird auch hinterrücks das als historisches Ereignis denkbar, was man bislang als Märchen irrealisiert hatte, weil es dazu zwingt, die Idee der geschichtlichen Kontinuität in Frage zu stellen: »Es gibt Ereignisse, die so unberechenbar groß sind, daß sie die Dimensionen dessen, was wir als geschichtlichen Zustand auch nur meinen können, hinter sich lassen. Deutlich ist das der Fall bei Naturkatastrophen. Der Untergang von Atlantis (unterstellt, er habe stattgefunden) war keine geschichtliche Katastrophe, keine Katastrophe *in* der Geschichte; vielmehr als Ende *von* Geschichte etwas, was in der Geschichte nicht mehr eingehen konnte.«<sup>35</sup>

Schon der Gedanke eines Endes der Geschichte würde für Kant in eine Antinomie der Vernunft führen, die analog dem »ersten Widerstreit der transzendentalen Ideen« zu behandeln wäre. Doch steht der Aufsatz über »Das Ende aller Dinge« nicht in einem explizit systematischen Zusammenhang mit den drei Kritiken, sondern will – als eine Art Kampfschrift für die bürgerliche Weltordnung – mit der irrationalen Vorstellung der Apokalypse abrechnen. Weil die Idee des Endes aber ein genuines Produkt der Vernunft zu sein scheint – das hat Kant zumindest einigen derzeitigen Aufklärern aus zweiter Hand voraus –, überträgt er sie in den Bereich der praktischen Vernunft als regulative Idee. Damit wird sie von den Imaginationspotentialen gereinigt, die das Projekt der kontinuierlichen Vernunftverkettungen mit der daraus gegenläufig hervorgehenden erhabenen Angstlust an Unfällen und Einbrüchen gefährden. Kants Abwehr arbeitet mit dem Instrument des performativen Selbstwiderspruches: Was wir nicht ohne Widerspruch zu denken vermögen, das entzieht sich einem begründeten Wissen und folglich auch der Erfahrung, da jede wirkliche Erfahrung unter dem Postulat der Denkmöglichkeit, also unter den transzendentalen Bedingungen der Möglichkeit von ... steht. Zwar mag es jenseits der Denkmöglichkeit etwas geben, doch ist jenes X des Dings an sich nur eine von jeder Erfahrung entleerte Vorstellung, der man sich

nicht weiter zuwenden solle, weil sich jeder »Gegenstand (als Objekt unserer Sinne) nach der Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens«<sup>36</sup> richtet. Dieses aber muß mit den Vernunftprinzipien, die immer auf Gesetzmäßigkeit aus sind, in durchgängiger Übereinstimmung stehen können, zumal für Kant »die Erfahrung selbst eine Erkenntnisart ist, die Verstand erfordert, dessen Regel ich in mir, noch ehe die Gegenstände gegeben werden, mithin a priori voraussetzen muß«<sup>37</sup>. Durch diese Strategie wird die Welt der Erscheinungen von Widersprüchen befreit, allerdings auf Kosten einer Spaltung dessen, was den Namen Erfahrung zu tragen berechtigt ist. Der unermeßliche Ozean des Scheins, aus dem sich Kant durch die sichere Gangart der Vernunft mittels des Instruments des performativen Selbstwiderspruchs zu befreien suchte, wird dadurch, wenn schon nicht erzeugt, so doch erheblich erweitert, weil Erfahrung identisch mit dem wird, was durch rationale Verfahren (re)konstruierbar ist. Muß man das erhabene Schauspiel des Endes aller Dinge also machen, damit dessen drängende Obsession durch Bestätigung denk-möglich wird?<sup>38</sup>

Kant sucht die Szene des zeitlichen und geschichtlichen Endes anhand einer Reflexion der substantiellen Verwandlung zu dekonstruieren. Dazu setzt er die Figur des Übergangs vom Sein zum Nicht-Sein als Extremform einer Diskontinuität ein. Kants Verständnis der Zeit ist das einer unendlichen Sukzession ihrer Momente, deren künftige auf die ihnen vorangegangenen zurückweisen: »Tage sind gleichsam Kinder der Zeit, weil der folgende Tag mit dem, was er enthält, das Erzeugnis des vorigen ist.«<sup>39</sup> Die Zeit, transzendental als Behälter betrachtet, in dem die Dinge sich befinden, ist ein fortlaufender Prozeß sukzessiver Veränderung, die einen abrupten Bruch, mithin ihre Aufhebung, auszuschließen scheint. Ein Übergang von der linearen Sukzession zum »Ende aller Dinge als Zeitwesen und als Gegenstände möglicher Erfahrung«<sup>40</sup> würde eine Verwandlung der Zeitlichkeit selbst bedeuten. Das aber verletzt das Prinzip der Kontinuität, das der »durchgängigen Identität der Apperzeption« durch das transzendente Ich als Bedingung der Möglichkeit von Erfahrung zugrunde liegt. Ein diskontinuierlicher Übergang

untergräbt zudem die Identität eines Gegenstandes, dessen Substrat – bei veränderlichen Akzidenzien – Dauer haben muß. Das Problem des Übergangs ist analog dem der Transsubstantiation. In der Abwehr von deren Möglichkeit, also der »plötzlichen« Verwandlung eines Brotes in den Leib Christi, hat sich mitunter neuzeitliche Wissenschaft konstituiert, indem sie den Begriff des Gesetzes auf alle empirischen Erscheinungen übertrug. Das eine vermag nicht zu einem anderen zu werden, weil dies sowohl dem Verfahren der Vernunft, die überall auf die durchgängige Übereinstimmung dringt, als auch dem Begriff der Natur als Inbegriff dessen, was unter Gesetzen steht, widerspricht: Die Natur macht keine Sprünge, und das Selbstbewußtsein ist auf Dauer gestellt. Mit der Ausschließung des Wunders fällt auch die Katastrophe – die totale Gefahr – aus der Denkmöglichkeit heraus, während sich die beruhigende Erzählung durchsetzt, daß sich immer nur einzelnes verändern kann, das Ganze aber bleibt. Die von Günther Anders konstatierte Apokalypse-Blindheit – oder deren schlechthinige Irrationalisierung – ist eine Folge davon. Durch den normativen Charakter der transzendentalen Ästhetik, die das Prinzip des zureichenden Grundes gewissermaßen automatisiert und anthropologisiert sowie Denk- und Erfahrungsmöglichkeit zusammenschiebt, kann überhaupt erst die mittlerweile eingeübte kategorische Grenze zwischen »wirklicher« Erfahrung von Erscheinungen und »illusionärer« Erfahrung von Schein eingezogen werden. Sie zwingt allerdings dazu – was bei Kant noch deutlich zu sehen ist –, die Epistemologie mit einem Hof psychiatrischer Strafen zu umgeben, insofern sie Diskontinuitäten als Produkte von »Gebrechen des Kopfes«<sup>41</sup> oder Vernunftstrasereien verstehen muß, weil die Revolution der Denkungsart eben davon ausgeht, daß sich die Gegenstände nach unserer Erkenntnis richten müssen. Stimmt die erkannte Ordnung nicht mit den Vernunftprinzipien überein, so steckt – um es salopp zu sagen – ein verquerer Kopf dahinter. Die Epistemologie der klassischen Aufklärung ist zugleich eine Normalisierung und Disziplinierung der Psyche. Die kontinuierliche Ordnung wird begleitet von den nicht weniger kontinuierlichen Karrieren in den Asylen und Psychatrien.

Kernpunkt der von Kant abzuwehrenden Erosion der Gesetzmäßigkeit ist eine Passage aus der Johannes-Apokalypse, in der die Vollendung von Zeit, Geschichte und Schöpfung prophezeit wird: »Und der Engel, den ich stehen sah auf dem Meer und auf der Erde, hob seine rechte Hand gen Himmel und schwur bei dem, der da lebt von Ewigkeit zu Ewigkeit, der den Himmel geschaffen hat und was darinnen ist, . . . , daß hinfort keine Zeit mehr sein soll, sondern in den Tagen der Stimme des siebenten Engels, wenn er posaunen wird, dann ist vollendet das Geheimnis Gottes, wie er verkündigt hat seinen Knechten, den Propheten.«<sup>42</sup> Wenn der Engel keinen Unsinn hat »posaunen« wollen, so kann damit kein wirkliches Ende der Welt gemeint sein, das sich als Gegenstand der Sinne erfahren ließe, da wir uns davon keinen Begriff machen können. Insofern Verwandlung nicht gedacht werden kann, weil das Denken selbst wie die ihm korrelative Zeit linear-sukzessiv organisiert ist, können Apokalypsen wie auch Naturkatastrophen nur als Ungedanken existieren, als Phantasmen. Sie betreffen weder die Ordnung der Dinge noch den Lauf der Menschheitsgeschichte als Korrelate möglicher Erfahrung, da diese unter den Gesetzen der transzendentalen Ästhetik stehen. Durch diese wechselseitige Verweisung werden Denkmöglichkeit und der Horizont von künftiger Erfahrung verschmolzen. Der Gedanke an einen Schritt aus der Geschichte in die Zeitlosigkeit – oder auch schon in eine andere Zeit – ist begriffslos, weil er selbst sich immer in der Zeit auslegen muß und auch Veränderung ohne zeitliche Sukzession nicht gedacht werden kann, da der Augenblick am vanishing point der Zeit zugleich den Anfangspunkt der Ewigkeit bilden würde und beide so in ein und derselben Zeitreihe aufeinander folgten. »Entstehen und Vergehen«, so schreibt Kant in der »Kritik der reinen Vernunft«, »sind nicht Veränderungen desjenigen, was entsteht oder vergeht. Veränderung ist eine Art zu existieren, welche auf eine andere Art zu existieren eben desselben Gegenstandes erfolgt. Darum ist alles, was sich verändert, bleibend, und nur sein Zustand wechselt.«<sup>43</sup>

Für eine Veränderung, die nicht kontinuierlich, sondern abrupt erfolgte, setzen die eindimensional verketteten Begriffe aus. Sie würde dem erhabenen Effekt der Plötzlichkeit

entsprechen, der noch eine »Aufopferung« oder »Beraubung« der Einbildungskraft erfordert, weil der Einbruch eines diskontinuierlichen Ereignisses nicht nur eine chochafte Überschreitung der kategorialen Verwaltungsmaschinerie des transzendentalen Ichs, sondern auch der bloßen Vorstellbarkeit bewirkt, die immer den Ausblick auf eine Zukunft einschließt. Aber schon auf der Ebene der Sinne läßt sich für Kant gar nicht eigentlich von Zeit und Geschichte als offene Möglichkeit auch für Diskontinuität sprechen. Zwar muß alles in der Form der sukzessiven Zeit »angeschaut« werden, doch ist das Erfahrbare so nur präsentisch-momenthaft, eben plötzlich, gegeben. Sonst hätte der Gedanke von der Synthetisierung des Mannigfaltigen unter der Anschauungsform der Zeit kein Fundament. Die derart zeitlose Ordnung der Dinge in die Geschichte eines Überganges hin zu einem möglichen Ende zu tauchen, würde die intelligible Welt der Zeit – die »innere Anschauung« – mit der sinnlichen des Raumes – der »äußeren Anschauung« – verbinden müssen. In diesem Zusammenstoß des Unendlichen – oder der endlosen Progression der Zeit – mit dem Endlichen – den räumlichen Gegenständen – würde kurzschlüssig das eine mit dem anderen bis zur Indifferenz verschmelzen, so daß nichts mehr gedacht werden kann, da das Denken die Trennung von Zeit und Raum voraussetzt. Weil – so ließe sich Kants Operation paraphrasieren – die Dinge in der Welt der zeitlich-sukzessiven Deduktion der Gedanken parallel laufen, muß Bestehendes als endlos verlängerbar gedacht werden: sowohl im Raum wie in der Geschichte, die nicht enden kann und so den Träger eines über alle Katastrophen beruhigt hinwegschreitenden Optimismus bildet.

Der »optimistische« Schluß von einem logischem Fehler auf eine ontologische Unmöglichkeit ist für Kant also deshalb plausibel, weil die Gegenstände in der Welt von den produktiven Kodes der Sinnlichkeit – dem *ens imaginarium* der leeren Anschauung – hervorgebracht werden. Die erfahrbare Welt ist ein Effekt der Produktion – zumindest soweit, wie sie rational verständlich ist. Das eben ist eine Konsequenz der Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung, wobei die Kategorie der Möglichkeit das Schema der Kausalität in

Hinblick auf eine erzeugbare (Re)Konstruktion impliziert. Die Welt ist als totales Simulakrum gegeben, die nur das präsentiert, was Vernunft selbst in sie hineinlegte. Die Welt ist so das Produkt und zugleich eine Verdoppelung der Vernunft, die Phänomene sind ihrer Fremdheit beraubt. Mit dem aus der Revolution der Denkungsart gebildeten Simulationsszenario, in dem die Phänomene oder die Erfahrung zur nachträglichen Bestätigung werden oder durch das Scheitern der Konstruktionen an ihnen als widerständige Korrekturinstanzen auftreten, gerät die Logik zum handlungsregulierenden Kode einer Erzeugung der Erscheinungswirklichkeit auf der Basis von »heuristischen Fiktionen«<sup>44</sup>, die sich in der Ontologie spiegeln. Um den daraus kaum berechtigt abzuwehrenden Gang in mögliche Irrungen und frei erfundene Hypothesen zu vermeiden, da diese »verbotene Ware« sind, ist es nicht erstaunlich, daß Kant die in der ersten Auflage der »Kritik der reinen Vernunft« zentrale Position der Einbildungskraft streicht. Hätte er diese beibehalten, so wäre nicht auszuschließen gewesen, daß die Synthesis der Reproduktion, durch die eine beständige Regel des Übergangs von einer Vorstellung zur anderen gewährleistet wird, nur Versionen der Realität, die möglich sind, begründet, nicht aber die *eine* Welt der Phänomene, die die Verstandeskategorien notwendig spiegeln. Die Grenze zwischen Schein und Realität wäre nicht mehr eindeutig auszumachen, weil das être brut (Merleau-Ponty) einen Möglichkeitsraum für heterogene »Sprachspiele« eröffnet, die das »Zensoramt« der Vernunft in prognostischer und endgültiger Absicht verwehren würde, da sich zwischen Denkmöglichkeit und Erfahrungswirklichkeit ein Abgrund auftäte, der durch keine beständige Regel zu überbrücken ist.<sup>45</sup> Wenn aber alles Produkt der den Verstandeskategorien folgenden Erkenntnisprozeduren ist, läßt sich Diskontinuität – der Abgrund des Erhabenen – als Störereignis einer alle Ordnung der Dinge überschießenden Vernunft verorten, die referenzlos Ideen erzeugt und ihr Spiel mit den Signifikanten irrtümlich mit der Relation auf ein – obzwar gleichfalls produziertes – Signifikat verwechselt.

Folgt man der Argumentation Kants, so vollziehen sich Zeit und Geschichte analog der Deduktionsbewegung<sup>46</sup>, die wie-

derum den Kode zur Konstruktion der Phänomene liefert, in denen sich – in der Form der Sinnlichkeit – der Verstand verkörpert und exteriorisiert. Die Folge ist eine endlose Spirale: Das Ereignis ist ein Schauspiel, das den Kode szenisch präsentiert, weil dieser das Schema der Produktion ist und so das Ereignis ein produziertes Bild darstellt. Die Erfahrung der Welt ist dann aber prinzipiell in selbstproduziertem Schein eingetaucht und kann einzig durch formale Kriterien noch bestätigt werden – aus der Immanenz der Produktion heraus. »Wirklich« ist Veränderung in der Welt der Simulation nur, wenn das, was sich verändert, dem apriorischen Kode der Erzeugung folgt, den es bestätigt. Die Anschauung präsentiert das fingierte Modell, das Vernunft, sofern sie Erkenntnis ist und sich – aber wie noch? – auf Erfahrung bezieht, simuliert. In diesen ineinandergeschachtelten Simulationseffekten wird die Frage nach der Referenz bedeutungslos. Sie ist – wie sich Kant bezüglich der Übereinstimmung von Erkenntnis und Gegenstand ausdrückt – geschenkt. Als Kehrseite aber entsteht ein Verlangen nach dem Undarstellbaren, nach dem Erhabenen, das sich jedem Kode entzieht, und so – in der aktiven Negation jeder Konstruierbarkeit – das Bild einer »wirklicheren« Wirklichkeit formt, das die Vernunft überwältigt und in deren starrer Andächtigkeit sich offenbart.<sup>47</sup> Das Sein, das Ereignis hinter den Gestellen, gerät zur Obsession eines Bewußtseins, das sich umgeben von Simulakra wähnt und immer nur sich selber sieht. Immer größere Gestelle müssen – in Analogie zu den Teilchenbeschleunigern im Labyrinth ihrer endlosen Vermehrung – konstruiert werden, um den seltenen Moment der Epiphanie einer unverfügbaren Realität zu erzielen.

Wenn so Wirklichkeitserfahrung Effekt der Produktion ist, da Kant – wie bereits Descartes und vor ihm Platon – von der Hypothese der Möglichkeit der totalen Simulation ausgeht, in der die Fiktionen und artifiziellen Produkte den Phänomenen der Natur ununterscheidbar gleichen, Effekt und Ursache, Bild und Objekt, Nootop und Biotop ineinander verschwimmen, dann reduziert sich das Reale auf ein Zeichen innerhalb des Produktionsprozesses. Real ist das, was so erscheint, als wäre es nicht produziert, während dem Scheinverdacht all das verfällt, was die Spuren der Produktion so an sich trägt, daß es

sich als unverallgemeinerbares Einzelnes, als Diskontinuität präsentiert, weil es sich dadurch dem durchgängigen Erzeugungskode entzieht und auf einen Unfall oder Zufall verweist. Nur Produkte, die so einfach wie allgemein sind, die sich seriell wiederholen lassen und so – wie die geometrischen Gebilde – den produktiven Kode bestätigen, dissimulieren die Markierungen der Produktion, weil sie in ihrer Austauschbarkeit den Eindruck erwecken, daß sie gleichsam als platonische Ideen existieren, auch wenn niemand sie denkend erzeugte, obgleich ihr Dasein nur durch den Denkvollzug sich offenbart. Synthetische Urteile –  $2 + 2 = 4$  oder alle Materie ist beharrlich – bewegen sich in dieser Denkform. Solche produzierten Sachverhalte verkörpern in ihrer trägen Identität durch alle Reproduktion hindurch die Kategorie der über Subjektivität hinausweisenden Notwendigkeit. Die mathesis universalis ist der verallgemeinerte Kode der Erkenntnishandlungen, die in der transzendentalen Ästhetik ontologisiert werden und so eine Objektwelt mit bestimmten Eigenschaften aus der Welt möglicher Erfahrung herauschneiden.

Trotz einer derartigen Reinigung ist die Welt unter den Bedingungen der Simulation dem Andrang des freigesetzten Imaginären preisgegeben, das nunmehr den Wahnideen der Menschen entspringt und das Reale negativ abstützt. Die Kantische Reinigung ist nämlich mit dem Umstand behaftet, daß die Erkenntnis, die sie einzig anerkennt, über vieles nichts sagen kann und darüber, gemäß der Maxime Wittgensteins, schweigen müßte. In der Auseinandersetzung mit dem Geisterseher Swedenborg vertritt Kant denn auch die Verhaltensregel der Aufklärung als Indifferenz gegenüber bestimmten Fragen oder Erfahrungen, die nicht zu einem Gesetze der Erfahrung transkribiert werden können: Was nach den Prinzipien der Vernunft »unmöglich« sei, das sei »bei einem ruhigen und vorurteilsfreiem Gemüte . . . entbehrlich und unnötig«<sup>48</sup>. Die Metaphysik als kritische Wissenschaft handelt von den Grenzen der menschlichen Vernunft, die sie ständig von innen her zu bewahren sucht, »da ein kleines Land jederzeit viel Grenzen hat, überhaupt auch mehr daran liegt, seine Besitzungen wohl zu kennen und zu behaupten, als blindlings auf Eroberungen auszugehen«<sup>49</sup>. Herrschaftssicherung und

Selbstbehauptung sind Motive der klassischen Aufklärung, deren Heerstraße den Sumpf des Dunklen, Konfusen und Amorphen durchschneidet, auf der einen Seite Anschauungen ohne Begriffe und auf der anderen Seite Begriffe ohne Anschauungen hinterlassend. Das Imaginäre als Widerpart der Vernunft bedroht die Grenzen ihrer Insel, die auf den heuristischen Fiktionen errichtet wurde. Nur noch im Gerichtshof der Vernunft, die nicht Objekte wahrnimmt, sondern Zeugen befragt und Dokumente liest, für die also die Erfahrungswelt nur noch als nachträgliche Spur gegenwärtig, aktuell aber verschwunden ist, kann geurteilt werden, was ist und was nicht ist, was Erscheinung ist und was Schein. In dieser Selbstabschließungsbewegung, die die Szene des Gerichtshofes symbolisiert, setzt sich die Erzählung vom Kosmographen fort, die Nikolaus von Cusa in der Phase ihrer Konstituierung der neuzeitlichen Philosophie eingeschrieben hat:

»Ein vollständiges Lebewesen, dem Sinn und Vernunft einwohnen, kann man als Kosmographen betrachten, dem eine Stadt mit den fünf Toren der Sinne eigen ist. Durch diese treten die Boten aus der ganzen Welt ein und geben Kunde von der gesamten Lage der Welt . . . Und der Kosmograph thront darinnen und schreibt alles nieder, das ihm berichtet worden ist, so daß er in seiner Stadt die Beschreibung der gesamten sinnlichen Welt aufgezeichnet hat. . . . Wenn er schließlich in seiner Stadt die ganze Beschreibung der sinnlichen Welt fertig hat, dann legt er sie wohlgeordnet und im Verhältnis abgemessen auf einer Karte nieder und wendet sich ihr zu. Die Boten entläßt er. Er schließt die Tore und wendet sich nun mit seinem inneren Schauen dem Gründer der Welt zu . . . Von ihm denkt er, daß er sich zu dem Weltgesamt vorgängig so verhält, wie er selbst als der Kosmograph sich zur Karte verhält. . . . Er zieht sich also, soweit er kann, von allen sinnlichen Zeichen zurück und wendet sich den verstehbaren, einfachen und gestalthaften Zeichen zu.«<sup>50</sup>

Die Szene Kants vom Gerichtshof der Vernunft verewigt deren Urteilskraft durch ihre apriorische Formation zu einem Jüngsten Gericht, das immer schon stattfindet. Der Gedanke an ein kommendes – am Ende aller Dinge – gerät dadurch zur unerwünschten Konkurrenz.<sup>51</sup> Geschichte gehört für den Ge-

richtshof der Vernunft schon der Vergangenheit an. Sie realisiert nur noch die Annäherung an die Idee der Perfektion, bei deren Erreichung sie in Trägheit erstarrt. Im Drehbuch ist für die Aufklärung die Geschichte bereits abgeschlossen, es gilt sie nur noch zu vollziehen und an den Punkt der Indifferenz voranzutreiben, an dem die Gesetzgebung als Beurteilung mit dem Gesetzesvollzug als Produktion im gesetzten Objekt zusammenfällt – im orgiastischen Moment der Gleichgültigkeit.

Unterspült wird das Projekt der Reinigung der Welt durch den Effekt jener transzendentalen Erzeugungsformen der Erfahrung, mit denen sie vollzogen werden sollte. In der simulierten Welt ist jede mögliche Erfahrung zunächst wahr, da alles nur als Konstrukt, als Bild oder Vorstellung, wahrnehmbar ist. Und weil selbst die Differenz zwischen dem Schein und der Erscheinung ein produziertes Zeichen der Übereinstimmung von Kode und Objekt, von Begriff und Anschauung ist, die ihre Positionen unbestimmbar wechseln können, droht das Reale immerfort im Imaginären unterzutauchen, aus dem es erzeugt wird; zumindest wird man rückverwiesen auf eine neutrale Ebene, »wo noch nicht streng geschieden ist zwischen Realem und Irrealem, Wirklichkeit und Schein, Tatsächlichem und Fabuliertem, Wachen und Träumen. Was wir »Realität« nennen, entstammt einem Prozeß der Differenzierung und Ausformung bei gleichzeitiger Ausklammerung überschüssiger Möglichkeiten. Die Genese von Ordnungen weist damit zurück auf ein *être brut* (Merleau-Ponty), das verschiedene Ordnungen zuläßt und durch keine von ihnen eingefangen wird.«<sup>52</sup> In den Aspekten der »Formlosigkeit« und »Unbestimmtheit«, die Kant bis ins Chaos oder die »regelloseste Unordnung oder Verwüstung« erweitert, geht das von Waldenfels angesprochene *être brut* in das ordnungsschaffende und grenzziehende Denken Kants ein – allerdings von der Epistemologie verschoben auf die Ästhetik, von dem bestimmter Erkenntnis Vorausgehenden zu dem ihr Nachfolgenden.

In der vom Imaginären heimgesuchten Welt wird das Reale – das also, was sich jeder Konstruktion und jeder Verfügbarkeit entzieht – knapp und selten. Nur in äußerst komplizierten Ver-

such(ung)sanordnungen, die das Prinzip der Konstruktion gegen sich selbst wenden, kann das Reale noch zur Erfahrung kommen. Hier findet man den lebensweltlichen Ursprungsherd des Erhabenen, das die Simulation durch den Choc des Zufälligen oder Diskontinuierlichen unterläuft. Als plötzliches oder übermächtiges Ereignis ist das Erhabene zudem nicht darstellbar. Der Choc, der Grauen und Entsetzen auslöst, überholt gewissermaßen die spontanen Handlungen des Verstandes,<sup>53</sup> der normalerweise jede Erscheinung als Effekt seiner Produktion in seinen Kode einbindet, und stellt die Einbildungskraft still, die sich kein ›Bild‹ mehr machen kann und so in eine unerreichbare Unendlichkeit geworfen wird. Das Erhabene unterläuft vor allem die Operation der Vergleichen, durch die das Unbekannte ins Bekannte eingetragen wird, weil es eine maximale Größe oder Intensität besitzt, die sich jeder Relation entzieht und nur sich selber gleich ist.<sup>54</sup> Realität ist dementsprechend für Kant eine Modalität der Erfahrung, die sich zwar nicht auf Bestimmungen des Objekts mehr richten kann, sondern eine Empfindung, die sich aber dennoch empirisch messen lassen kann, weil Wirklichkeit nun nach dem Grade der Intensität der Empfindung konstatiert wird: »Realität ist ... das, was einer Empfindung überhaupt korrespondiert; ... Nun hat jede Empfindung einen Grad oder eine Größe, wodurch sie dieselbe Zeit, d. i. den inneren Sinn in Ansehung derselben Vorstellung eines Gegenstandes, mehr erfüllen kann, bis sie in nichts (=0=negatio) aufhört.«<sup>55</sup> Da also jede Sachheit oder Realität »als ein Quantum vorstellig« ist, läge die höchste Gewißheit der Realitätserfahrung im größten Quantum. Das aber ist die Definition des Erhabenen, insofern es das ist, »mit welchem in Vergleichung alles andere klein« oder »was über alle Vergleichung groß« ist.<sup>56</sup> Der Entfesselung größtmöglicher Energien entspricht also die intensivste Realitätserfahrung.

Im Erhabenen findet sich für das moderne Bewußtsein das Zeichen einer – dionysischen – Erfahrung des Realen. Es ist die reine Andersheit, das reine Ereignis, ein »Nickname für die Katastrophe«, so Klaus Heinrich<sup>57</sup>: überschwenglich für die Einbildungskraft, den Sinnen unangemessen und das Subjekt durch eine »Erschütterung«<sup>58</sup> überwältigend. Wenn das

Erhabene jede Vor- und Darstellung überschreitet und in keine Relation, es sei denn die der Überwältigung bis hin zum Untergang des Erfahrenden, eingebracht werden kann, so hat es gerade dadurch realitätsindizierende Kraft, weil es sich jeder Simulierung entzieht, also der von Kant propagierten Revolution der Denkungsart zuwiderläuft, die nicht mehr wie ein Schüler andächtig dem Gemurmel der Welt lauscht, sondern als bestallter Richter die Zeugen nötigt, auf die Fragen zu antworten, die er entwirft: Eine endlose Spiegelwelt des Anderen seiner selbst, in der der Druck und die Suche nach einer Erfahrung, die ihr entkommt und sich der Einbindung in den Verstand entzieht, sich steigert. Das Erhabene – transformiert in die Ästhetik als Naturmacht – führt durch die Erschütterung wieder zu einer nur empfangenden Wahrnehmung, zur Andächtigkeit, zurück, in der die eigene Existenz schlagartig sich dem Bewußtsein aufdrängt: »Die Präsenz ist der Augenblick, der das Chaos der Geschichte unterbricht und daran erinnert oder nur sagt, daß ›etwas da ist‹, bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat.«<sup>59</sup> Das Sein als Ereignis kündigt sich im Zeichen des Erhabenen, so Lyotard, »imperativisch« an: »Das delight, dieses negative Vergnügen, das widersprüchlich, fast neurotisch das erhabene Gefühl kennzeichnet, entsteht aus der Verdrängung eines drohenden Schmerzes. Diese Bedrohung, die in bestimmten ›Objekten‹, bestimmten Situationen lauert und den Selbsterhaltungstrieb angreift, nennt Burke Schrecken (terror). . . . Man fühlt, daß es bald sein kann, daß nichts mehr stattfindet. Das Erhabene ist, daß mitten in diesem drohenden Nahen des Nichts doch etwas geschieht, etwas stattfindet, das ankündigt, daß nicht alles zu Ende sei. Ein einfaches hier, die kleinste Begebenheit ist das, was stattfindet.«<sup>60</sup> Der sinnlose Terror verwirklicht die Realitätsminimalisierung, daß da (noch) etwas da ist. Mit der Frage »Geschieht es?«, die Lyotard dem Erhabenen zuordnet, ist die Intensität des suspense bezeichnet.

Kehren wir zum Ausgangspunkt der Überlegungen auf dem ungesicherten Trapez unserer Kant-»Interpretation« zurück. An einer anderen Stelle, die den Übergang von der Zeit zur Ewigkeit beim Sterben erörtert,<sup>61</sup> behauptet Kant, daß sich die »natürliche Furcht« vor dem Tod gar nicht auf die

Überschreitung des Lebens beziehe, sondern auf den Gedanken, gestorben zu sein. Dieser Indikativ fingiere eine abgeschlossene Handlung, die eigentlich aber, obgleich es sich um einen mit Notwendigkeit einstellenden Gedanken handelt, der aus der Natur der Vernunft mit ihrem Drang zur Produktion von Vollendung erwächst, gar nicht gedacht werden könne. Unmöglich – und deshalb falsch – sei er, weil der Satz: »Ich bin nicht«, da in sich widersprüchlich, nicht – so Kant wörtlich – »existieren« kann. Er ließe sich höchstens erswindeln, weil auch der Sterbende nicht eigentlich das Sterben – den Übergang zum Tod, die Diskontinuität – erfahren könne, da er hierzu noch leben müsse. Der Bruch, den der Tod, das Ende schlechthin, repräsentiert, ist der undenkbbare und undarstellbare Horizont rational abgesteckter Erfahrung. Nur am Anderen läßt sich das Sterben als eine dann aber nur »mechanische Reaktion der Lebenskraft« beobachten, an sich selbst ist es nicht erfahrbar, wie überhaupt man Selbstbeobachtung vermeiden sollte, »weil es der gerade Weg ist, in Kopfverwirrung vermeinter höherer Eingebungen, und, ohne unser Zutun, wer weiß woher, auf uns einfließende Kräfte, in Illuminatism oder Terrorism zu geraten«<sup>62</sup>.

Für das in seinen eigenen Produkten und Simulakra verstrickte Denken, das fortwährend ins Endlose gleitet, »existiert« weder Veränderung noch der Tod. Das Ende selbst ist mithin ein Fehlbegriff, der weder in der Ordnung der Dinge möglich ist, noch ausgehend von sich selbst gedacht werden kann. Es wird so buchstäblich zum Produkt einer rasenden Vernunft, die die Welt mit ihren imaginären Gespinsten überzieht und gleichzeitig vom Ausbruch aus der Ordnung der Simulation träumt. Von der Szene eines Endes aller Dinge ist selbst noch die Einbildungskraft »empört«, denn im Moment von dessen Unterbrechung der Sukzession – so behauptet Kant von der trägen Ordnung ausgehend – würde die Natur erstarren müssen. Das letzte Bild würde sich endlos wiederholen, und das letzte Gefühl bliebe dem Subjekt stehen: Ohne Wechsel – immer dasselbe. Dieser obsessive Gedanke, eingeschrieben in jener Vernunft, die sich in ihren Produkten immer nur selbst begegnet, deren Strukturen in Hegels Denken explizit gemacht wurden, korrespondiert dem transzen-

dentalen Ich, das durch die serielle Produktion der immergleichen (Erscheinungs-)Objekte sich durchgängig als identisches wahrnt. Zudem ist die Vorstellung des eingerasteten Endes mit der Idee der praktischen Vernunft verwandt. Wird ihr Endzweck als existierend gedacht, würde sie im Zuge ihrer Realisierung sich durch einen Kurzschluß selbst vernichten. Daher darf das Ende aller Dinge als moralischer Endzweck des Handelns nicht wirklich werden. Wo aber dann hin mit dem Gedanken, der eigentlich nicht »existiert«, dennoch aber als Trieb der Vernunft die Menschen sehn-süchtig bannt? Das Ende aller Dinge – »mit der allgemeinen Menschenvernunft auf seltsame Weise verwebt« – ist der von Kant zum Schein derealisierte Prototyp des Erhabenen, das als Kehrseite der simulierten Welt aufschießt. Es ist »furchtbar-erhaben«, weil es eine Bewegung darstellt, die – analog der des individuellen Sterbens – nicht mehr umzukehren ist. Die Vollendung aber fasziniert die Vernunft – das Notwendige, Nicht-Wiederholbare und Einzigartige. Von dieser rückhaltlosen Überschreitung der in sich verfügten Spiegelwelt, von diesem Abgrund einer absolut inkompatiblen Größe, kann man sein Auge nicht abwenden. Gewaltsam und unauskömmlich wird man in diese Erfahrung wollüstig hineingeschreckt, steigt dem aufgeklärten Menschen ein »heiliger Schauer« auf. Die Erregung auslösenden Untergangsvisionen, die Epiphanien eines übermächtigen und unverfügbaren Realen, werden zum ästhetischen Bann. Hinter dem Rücken der bewußt Agierenden entfaltet sich die phantasmatische Szene des erhabenen Abgrundes als das letzte oder jüngste Ereignis, das heute im Zeichen der atomaren Selbstzerstörungspotentiale den Horizont der Zukunft verstellt.<sup>63</sup>

In der Kantischen Übertragung des Erhabenen auch auf das Spielfeld der Geschichte ist die ästhetische Verschiebung, das heißt die Funktion der Kunst als Auffangbecken für die von der Vernunft abgespaltenen Reste der Lebenswelt, deutlich. Der Gedanke daran – und die Erzeugung der Bedingungen seiner Möglichkeit – springt nämlich als Ersatz eines gegenwärtigen Zwecks der Geschichte ein, die selbst zum Schauspiel geworden ist, in dem das Blut dennoch fließt und das Ende immerfort gegenwärtig ist. Die Stimme der Vernunft

läßt sich der eines Nachrichtensprechers im Fernsehen vergleichen, die gleichbleibend mit einem erstarrten Lächeln die disparaten Splitter in einem unterbrechungslosen Kontinuum verbindet und durch ihr interesseloses Wohlgefallen an der Montage der Attraktionen davon überzeugt, daß die Ordnung der eindimensionalen Zeit gleichgültig über das Schicksal der immer nur einzelnen hinwegschreitet, deren »apriorischer« Präsentierungsform sie nicht entkommen können. Das Ende ist die Wahndee einer klammheimlich schaulustigen Vernunft, für die die Schöpfung wie ein Schauspiel ist, »das gar keinen Ausgang hat und keine vernünftige Absicht zu erkennen gibt«<sup>64</sup>. Das Erhabene schießt als ästhetisches Spektakel einer blendenden Explosion auf, verglüht in dem realisierten Phantasma jede Illusion, die den Köpfen der Menschen entspringt, reinigt das Reale von jedem Simulakrum und jeder Mehrdeutigkeit und läßt es in der Indifferenz des Gesetzes erstarren: kein Wechsel – immer dasselbe. In seinen Überlegungen zum Gedanken der Ewigen Wiederkehr hat Walter Benjamin versucht, die hinter dem Rücken der Aufklärung, aber aus ihr selbst wachsende Faszination am Authentizitätsspektakel der Katastrophe umzukehren: »Daß es »so weiter« geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene. Die Rettung hält sich an den kleinen Sprung in der kontinuierlichen Katastrophe.«<sup>65</sup>

## Anmerkungen

- 1 I. Kant: Das Ende aller Dinge, in: Schriften zur Geschichtsphilosophie, Stuttgart 1980, S. 167 f.
- 2 Ebd., S. 168.
- 3 Kant: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht, in: Schriften ..., a.a.O., S. 33.
- 4 Ebd., S. 34.
- 5 Ulrich Horstmann: Das Untier, Frankfurt 1985, S. 7.
- 6 Kant: Kritik der Urteilskraft, B 104.
- 7 Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, in: Materialien zu Kants »Kritik der Urteilskraft«, hrg. v. J. Kulenkampff, Frankfurt 1974, S. 91.
- 8 Ähnlich interpretieren F. Böckelmann und D. Leube die Faszination an Katastrophen: »Der Skandal der Katastrophe besteht aber nicht nur in der

Beleidigung, die sie dem Lebensplan zufügt, sondern ebenso sehr in der Erleichterung, diesen Plan nicht mehr einhalten zu müssen. Von der Bürde der Verantwortung befreit und plötzlich in den Stand der Unschuld versetzt, entdeckt der vom Kollaps der Ordnung Überraschte . . . die Erde als Nova. Seine Ängste sind überholt, Verpflichtungen erledigt, Erklärungen überflüssig. Wer alles verloren hat, befindet sich, aus dem Schock erwacht, in sprachlosem Grauen und unversehens auch in der Heiterkeit dessen, der nichts mehr zu fürchten hat, im Überfluß an Leben und Zeit.« (Aus: Das Katastrophenalbum von F. Böckelmann und D. Leube, Folge 1, Nördlingen 1985, S. 6)

- 9 Kant: Kritik der Urteilskraft, B 76.
- 10 Kant: Das Ende . . . , a.a.O., S. 166.
- 11 Das hat etwa W. Benjamin in der Erweiterung futuristischer Obsessionen »Ästhetisierung der Politik« genannt, deren Vollendung in dem »ästhetischen Genuß« der eigenen Vernichtung besteht. Zur Ästhetik des Krieges als erhabenem Spektakel s. a.: P. Virilio: Krieg und Kino, München 1986. Gerade in Jüngers Darstellungen des Krieges finden sich genug Belege für das durch die Möglichkeit des eigenen Todes intensivierte Rauscherlebnis des Wirklichen.
- 12 So interpretiert etwa Adorno neuere Versuche ästhetischer Praxis: »Nicht durch Ideen, die sie bekundete, vergeistigt sich Kunst, sondern durchs Elementarische. Es ist jenes Intentionlose, das den Geist in sich zu empfangen vermag. . . . Das Erhabene, das Kant der Natur vorbehielt, wurde nach ihm zum geschichtlichen Konstituens von Kunst selber. . . . In den Zügen des Herrschaftlichen, die seiner Herrschaft eingeschrieben sind, spricht es gegen die Herrschaft.« Kants Ausführungen, so Adorno, drücken »bewußtlos« aus, daß sich das Erhabene dem Scheincharakter der Kunst widersetzt. Die »Antithese von Macht und Ohnmacht« im Erhabenen verweise darauf, daß Kant »seine fraglose Komplizität mit Herrschaft« bejaht. So interpretiert Adorno auch den experimentellen Zug moderner Kunst, »daß die Gebilde Züge enthalten sollen, die im Produktionsprozeß nicht absehbar sind; daß, subjektiv, der Künstler von seinen Gebilden überrascht werde«, als Affirmation seiner Heteronomie, die er durch die Entmachtung seitens der Technologie erfahren habe. (Th. W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1970, S. 293–296; S. 62; S. 42 f.)
- 13 A. Breton: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 81.
- 14 E. Burke: Vom Erhabenen und Schönen, in: Materialien . . . , a.a.O., S. 72.
- 15 Kant: Kritik der Urteilskraft, B 75.
- 16 Kant: Kritik der reinen Vernunft, B XIII.
- 17 E. v. Glasersfeld: Einführung in den radikalen Konstruktivismus, in: Die erfundene Wirklichkeit, hrg. v. P. Watzlawick, München 1985, S. 37.
- 18 D. Hofstadter: Gödel, Escher, Bach, Stuttgart 1985, S. 503 f.
- 19 Diese Ambivalenz drückt sich auch bei Heidegger aus. Ausgehend von der immer weiter ausgreifenden Beherrschung durch das Gestell des Technischen gerät die Idee der Perfektion – des sicheren Heeresweges Kants gewissermaßen – zur Unheimlichkeit, der gegenüber die Vorstellung eines plötzlichen, messianischen Eingriffs von einem ganz anderen her – von

- außen – faszinierend wird: »Es funktioniert alles. Das ist gerade das Unheimliche, daß es funktioniert und daß das Funktionieren immer weiter treibt zu einem weiteren Funktionieren und daß die Technik den Menschen immer mehr von der Erde losreißt und entwurzelt. . . . Uns bleibt die einzige Möglichkeit, im Denken und im Dichten eine Bereitschaft vorzubereiten für die Erscheinung des Gottes oder für die Abwesenheit des Gottes im Untergang.« (Spiegel-Gespräch mit M. Heidegger, Der Spiegel, Nr. 23/1976).
- 20 K.-H. Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt 1981. »Langeweile«, so deutet Bohrer die Orientierung an der Erfahrung der Plötzlichkeit, war der entscheidende Einwand von Schriftstellern wie Jünger gegen die sich ausbreitende »Herrschaft der Vernunft.« Dabei handelt es sich um eine »Katastrophenphantasie«, die aber, wie Bohrer an Carl Schmitts Begriff des Ausnahmezustandes zeigt, um die Evozierung des Wirklichen als Negation der Kontinuität kreist: »In der Ausnahme durchbricht die Kraft des wirklichen Lebens die Kruste einer in Wiederholung erstarrten Mechanik.« (ebd. S. 54) Die Erfahrung des »wirklichen Lebens« wird durch den Choc des Plötzlichen aber zu einer seltenen Erfahrung.
- 21 Siehe hierzu: D. Henrich: Selbstbewußtsein und Objektivität, Heidelberg 1976.
- 22 Kant: Kritik der Urteilskraft, B93.
- 23 H. Lefebvre: Metaphilosophie, Frankfurt 1975, S. 210 ff. Hier findet man auch den Ausgangspunkt der Überlegungen Baudrillards. Seinen Anregungen folgt dieser Aufsatz.
- 24 G. Bachelard: Epistemologie, Frankfurt-Berlin-Wien 1974, S. 75.
- 25 G. Deleuze, F. Guattari: Anti-Ödipus, Frankfurt 1974, S. 45.
- 26 J. F. Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? in: TUMULT 4, Weinheim 1982. S. a.: Gespräch mit P. Sloterdijk, in: Verf.: Denken, das an der Zeit ist, Frankfurt 1987.
- 27 N. Goodman, Weisen der Welterzeugung, Frankfurt 1984, S. 19. Die Geschmeidigkeit des »switchen« nennt Lyotard die neue Tugend der Postmoderne. Verf: Gespräche mit franz. Philosophen, München 1986, S. 110 ff.
- 28 Blumenberg interpretiert die daraus resultierende Faszination an Katastrophen als Erzwingung der Konvergenz von Weltzeit und Lebenszeit »im Betreiben des Untergangs«. Hitler wird von ihm als Beispiel dieser Erzwingung angeführt. H. Blumenberg: Lebenszeit und Weltzeit, Frankfurt 1986.
- 29 »Die Institutionalisierung der Wissenschaft hat gegen die lebensweltliche Diskontinuität der Erfahrungszeit deren Homogenisierung durchgesetzt. Der theoretische Fortschritt ist potentiell die Einheit einer Erfahrung.« (H. Blumenberg, a.a.O., S. 173) Die Schwierigkeiten der Aufklärung mit der Geschichte deutet Blumenberg ähnlich, wie es in diesem Aufsatz geschieht: »Der Rationalismus hat eine Ausschließungsfunktion, die für die Heraufkunft der Geschichtsphilosophie nicht belanglos sein konnte: im Prinzip braucht er kein Geschichtssubjekt.« (ebd. S. 235)
- 30 G. Bergfleh: Zur Kritik der palavernden Vernunft, München 1984, S. 25.

- 31 In die Rede vom Ende der Geschichte oder vom Posthistoire hat sich das Umkippen der Legierung von Geschichtsphilosophie und eschatologischer Utopie durch Beschleunigung eingeschrieben. Identisch ist bei beiden Positionen der Wunsch nach einem Ausstieg aus der Geschichte als einem Zeitkontinuum. Das Zerschlagen der Uhren wäre hierfür Symbol der Unterbrechung. Siehe hierzu: W. Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen, in: Zur Kritik der Gewalt, Frankfurt 1978, S.90f.
- 32 Kant: Das Ende ..., a.a.O., S.173.
- 33 Ebd., S.166.
- 34 G. Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 1, München 1983, S. 241.
- 35 Ebd., S.263.
- 36 Kant: Kritik der reinen Vernunft, B XVII.
- 37 Ebd.
- 38 Siehe hierzu: D. Kamper, U. Sonnemann: Atlantis zum Beispiel, Darmstadt und Neuwied 1986.
- 39 Kant: Das Ende ..., a.a.O., S.167.
- 40 Ebd.
- 41 So der Titel einer Schrift Kants.
- 42 Kant: Das Ende ..., a.a.O., S.174.
- 43 Kant: Kritik der reinen Vernunft, a.a.O., B 182.
- 44 Kant: Kritik der reinen Vernunft, B 799.
- 45 Die Einsicht in einen solchen »Abgrund« erlaubt hingegen eine »Archäologie des Wissens« im Sinne Foucaults.
- 46 Denken enthält ein Reflektieren, »welches selbst nur in der Zeit geschehen kann.« (Kant: Das Ende ..., a.a.O., S.175)
- 47 Heideggers Philosophie ist hierfür Symptom.
- 48 Kant: Träume eines Geistersehers, Stuttgart 1976, S.83.
- 49 Ebd., S.77.
- 50 Zitat aus: S. Otto: Renaissance und frühe Neuzeit, Stuttgart 1984, S.243f.
- 51 Dieser Gedanke klingt bei Kant selbst an. Kant: Das Ende ..., a.a.O., S.178.
- 52 B.Waldenfels: In den Netzen der Lebenswelt, Frankfurt 1985, S.231f.
- 53 Vgl. zum Thema der Übereiltheit vom Verf.: ... wie einen das Lachen ankommt, in: D. Kamper, C. Wulf: Lachen, Gelächter, Lächeln, Frankfurt 1986.
- 54 Kant: Kritik der Urteilskraft, B 84.
- 55 Kant: Kritik der reinen Vernunft, B 182.
- 56 Kant: Kritik der Urteilskraft, B 80 und B 84.
- 57 Aus einem Gespräch mit K. Heinrich, in: Verf.: Denken, das an der Zeit ist, Frankfurt 1987.
- 58 Kant: Kritik der Urteilskraft, B 98: »Das Gemüt fühlt sich in der Vorstellung des Erhabenen in der Natur bewegt ... Diese Bewegung kann (vornehmlich in ihrem Anfange) mit einer Erschütterung verglichen werden, d. i. mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen ebendesselben Objekts.«
- 59 J.-F. Lyotard: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, S.20.
- 60 Ebd., S.16.

- 61 Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Stuttgart 1983, S. 87.
- 62 Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, WA Bd. XII, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt 1968, S. 415.
- 63 Im Zeichen der möglichen nuklearen Vernichtung vollzieht etwa Glucksmann eine analoge Übertragung des Endes aller Dinge von der geschichtsphilosophischen auf eine rein moralische Ebene. Auch hier ist das Ende wie bei Kant ein Produkt der Vernunft, nur eben nicht mehr bloß intelligibel existent, sondern mit physischer Vernichtung die Einkehr der Vernunft erzwingend unter Drohung des Untergangs: »Indem sie die große Konfrontation mit dem Untergang eröffnet, mißt die Abschreckung das Sein daran, worum es ganz offensichtlich geht: Was hast du zu verteidigen, was wiegt unabdingbar mehr als jedes Leben? ... Das Spiel mit dem Tod wird zum Wahrheitsspiel.« (A. Glucksmann: Philosophie der Abschreckung, Frankfurt-Berlin 1986, S. 56 f.).
- 64 Kant: Das Ende . . . , a.a.O., S. 170 f.
- 65 W. Benjamin: Illuminationen, Frankfurt 1980, S. 246.

Norbert Bolz  
Angriff auf den schönen Schein

*Die mühle, die nicht klappert,  
weckt den müller.*

A. Loos

## I. Die weißen Mauern von Zion

In der Zeitform der tiefsten Vergangenheit hat Thomas Mann den Zauberberg beschworen, um eine absolute Diskontinuität zur Vorkriegszeit zu markieren. Denn die Erfahrung des Weltkriegs, der die ungeschützte Kreatur ins Kraftfeld zerstörender Ströme zog, hat Erfahrung überhaupt schlagartig entwertet. »Und gegen Ende des Krieges gab es jenen Typus des deutschen Soldaten, der einer mythologischen Verklärung und Verfinsterung nicht bedurfte, um soldatisch in Form zu bleiben, der seine Gegner so sachlich betrachtete, wie er gelernt hatte, den ihn umgebenden kriegerischen Raum nicht mehr poetisch-romantisch, sondern militärisch-technisch zu betrachten.«<sup>1</sup>

Der Weltkrieg als Schule der Neuen Sachlichkeit und Matrix jenes neuen Typus, den E. Jünger im »Arbeiter« verklärte – so hat es auch Max Weber gesehen. 1917 fordert er eine Politik, die sich der Phrasenfeindschaft und Sachlichkeit des modernen Kriegers gewachsen zeigte. »Denn im Höchstmaß sachlich sind die Aufgaben, welche der moderne Krieg stellt.«<sup>2</sup>

Die große Armut in ihrer Gestik durchzuartikulieren, um der neuen Physiognomie Kontur zu verleihen, ist das Programm der Sachlichkeit. Sie ersetzt die abgestürzte Erfahrung durch Plan und Organisation. »Die Armut« heißt deshalb von Rechts wegen das Schiff, auf dem die aller Bildung, Menschheitserfahrung, allen Stils beraubten Neusachlichen vom Kontinent des europäischen Humanismus fliehen. Oder, um ein anderes Bild Benjamins zu bemühen: Armut ist die Mimikry, die durchs Nadelöhr der neuen Wirklichkeit schlüpfen läßt. »Technik ist Sparsamkeit, Organisation ist Armut.«<sup>3</sup> Diese

Losung trifft das Werk von Adolf Loos im Kern. Jeder seiner Baugedanken objektiviert die Forderung sachlicher Sparsamkeit gegen die Energie-Exzesse eines »Herrensadismus« und die Kreaturvergötterung, die in der Ostentation des Luxus lauert. Im scheinlosen Stil der neuen großen Armut wirkt nur der Mangel schöpferisch, der »das Leben als tabula rasa«<sup>4</sup> restituiert. Und Loos ist ihr Architekt.

Er macht reinen Tisch, beginnt stets von vorn, konstruiert aus wenigem heraus und intendiert das von Grund auf Neue – das sind die bekannten Benjaminschen Bestimmungen des positiven Barbarentums, in dem das 20. Jahrhundert eigentlich beginnt. Es steht im Zeichen der reinen, puren Konstruktion: Gerade Linien, rechtwinklige Kanten liquidieren Ornamentik und Phantasieformen der Tradition. Dieser Konstruktionsbegriff bleibt unbelastet von aller Einsicht in die eigene Dialektik – nämlich die von Entfremdung und Beherrschung des Materials. So erscheint in der schönen neuen Welt von Scheerbar, Loos und ihresgleichen die Sachlichkeit der Technik als strahlendes Symbol der organisierenden Idee. Illusionslose Affirmation ist die ihr zugeborene Haltung.

Das einzig Mögliche – das ist die neusachliche Definition des Modernen. Alles Stilisierende ist den modernen Nerven unerträglich; sie fordern das Unauffällige, Anonyme, das sich an der kollektiven Gestaltung gleicher Gebrauchsgegenstände schult. Im Amerikaner, genauer: im amerikanischen Arbeiter mit dem Overall, hat Loos den Typus der neuen Zeit gefeiert, den Menschen mit modernen Nerven, der in der technischen Nüchternheit ein Rauschmittel ersten Ranges agnosziert, mit dem die »stehende und sitzende Welt« Alteuropas aufgestört werden soll. Amerikanismus ist das sachliche Einverständnis mit dem Stil der Gegenwart. Das heißt, es geht Loos nicht um das empirische Amerika, sondern um den intelligiblen Charakter des amerikanischen Arbeiters – er »spannt Stahlreifen über Abgrund und Wasserfälle, zieht Telegraphendrähte durch Prärien. Und es ist schön. Eine blitzende Schönheit...«<sup>5</sup> Über die kapitalistische Immanenz dieses Systems unbeirrter Sachlichkeit, die sich in Rationalismus und Geldwirtschaft der Großstädte unbarmherzig durchsetzt, hat sich Loos keine Illusionen gemacht.

Doch nicht der immanente Kapitalismus der Neuen Sachlichkeit ist für ihre geschichtsphilosophische Charakteristik entscheidend, sondern die strenge Frontstellung des von ihr unermeßlich gesteigerten ökonomischen Denkens gegen das Politische qua Repräsentation, Symbol, Arkanum und Schein. Es handelt sich demnach also um eine zutiefst paradoxe Prägung, wenn Max Weber in seiner Rede über Politik als Beruf gegen die Gesinnungsethiker aller Couleur von der leidenschaftlichen Sachlichkeit des Politikers spricht. Denn das Politische erweist sich als wahlverwandt gerade dem unsachlichen Auratischen – nämlich in der Privilegierung von Besitz, Gewohnheit, Spur, Geheimnis, persönlicher Autorität und Kraft der Repräsentation. »Das ökonomische Denken kennt nur eine Art Form, nämlich technische Präzision, und das ist die weiteste Entfernung von der Idee des Repräsentativen.«<sup>6</sup>

Formelhaft gesagt: Das Politische verhält sich zum Sachlichen wie Autorität zu Anonymität, Geheimnis zu Kontrolle und kontemplative Versenkung, Rückseite der Deziision, zu entschlossener Verwertung. In dieser Perspektive erscheint die kapitalistisch geborene Neue Sachlichkeit als technischer Prozeß restloser Profanierung, der in der bolschewistischen Abschaffung des Privaten terminiert. Glas und Stahl sind die Materialien scheinloser gesellschaftlicher Transparenz: hart, glatt, kalt und nüchtern. Jaspers' Ekel vor dieser Welt verdanken wir die schöne Formel: »Sein ist sachlich sein.«<sup>7</sup> Der seines traditionellen Bildes entkleidete Mensch konstruiert sachlich, das heißt in dialektischer Negation aller humanistischen Menschenähnlichkeit – dialektisch, denn es geht um die Geburt eines realen Humanismus aus dem Geist der großen Armut und menschenfresserischen Urbanität jener neuen Barbaren.

Der Schauplatz dialektischer Vernichtung des humanistischen Scheins ist eine in den Koordinaten von Gebrauchswert und Zweckmäßigkeit angeordnete Dingwelt, in der sich Ästhetik und Ethik indifferenzieren. A. Polgars Satz, Ästhetik sei eine auf die Welt der Sachen angewandte Ethik, bewährt sich in der Kritik des Kunstgewerbes, das als sogenannte angewandte Kunst der autonomen ebenso Unrecht tut wie den Gebrauchsdingen. Sachlichkeit vertritt die Ansprüche der

Materie gegen den schönen Schein und will den Dingen gegen den Apriorismus schöner Linien zu ihrem Recht verhelfen. So hat Karl Kraus sich und Loos vor der Aufgabe gesehen, einer Menschheit, die dumpf in Ornamentik versinkt, indem sie Kunst als Gewerbe in den Dienst ihrer trüben Praktiken stellt, wieder den Unterschied zwischen Urne und Nachttopf einzubleuen. Den durch diese Differenz eröffneten Spielraum, der Kultur heißen darf, opfert das Kunstgewerbe dem ubiquitären Schein des Schönen; es knechtet das Leben in den Dienst seiner Mittel. »Aus solcher Geistesformation entsteht ein Weltkrieg, aus solch tiefer Unsittlichkeit eines Lebens, das in heilloser Mischung von Gefühl und Gebrauch vergeht.«<sup>8</sup>

Man versteht Loos' Haß gegen das Ornament nur dann, wenn man ihn als entsublimierte Kritik proletarischer Mehrarbeit und »herrensadistischer« Verschwendung begreift, die sich in den neuen technischen Reproduktionsverfahren naturhaft verfestigen. Imitative Reproduktion ist der kapitalistische Modus, in dem sich der Schein in den Waren sedimentiert; und Sachlichkeit die Revolte gegen den Warenschein. An dessen gesellschaftliche Bedingungen hat, mit einer tollkühnen Spekulation, Rilke in seinem »Malte«, einem in vielem neu-sachlichen Werk, gerührt: Auf die »entarteten Geräte« des 20. Jahrhunderts, die »ihrem natürlichen, stillen Zweck« zu widerstreben scheinen, habe der Umgang mit den Menschen verwirrend gewirkt; seit diese nicht mehr recht zu ihren Beschäftigungen passen, scheint auch der Deckel nicht mehr sachgerecht seiner Büchse aufzuruhen.<sup>9</sup> Unsachlichkeit in der Dingwelt als unmittelbarer Ausdruck gesellschaftlicher Entfremdung – das ist die Perspektive einer radikalen Kritik des Jugendstils als letztem Thesaurus des Ornamentalen.

Das Ornament maskiert Fugen – im Jugendstil zumal die Bruchstellen der neuen technischen Formen im Leben. Er stilisiert, wie der Futurismus in anderer Weise, Technik als Natur, indem er sie ornamental sterilisiert. Durch die Kraft schlechthiniger Stilisierung die neue Welt von Eisenträger und Beton im Zeichen der Blume zu besiegen, ist sein Phantasma: nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem inveniunt (Ovid) – das erfundene Ornament.

Aus diesem Traum gibt es nur ein dialektisches Erwachen. Es gilt, die Alternative von Konstruktion und Ausdruck als scheinhaft zu durchschauen und gerade das Anti-Ornamentale als expressiven Impuls zu rezipieren. Damit ist der Ort der ästhetischen Theorie Adornos bezeichnet: nicht die kraftlose Mitte zwischen Expressionismus und Sachlichkeit, sondern der Punkt ihrer »schöpferischen Indifferenz«. Vom bloßen Ornament emanzipiert sich der Ausdruck als inverse Sachlichkeit. »Sie ist der Expressionismus in seinem Anderssein.«<sup>10</sup> Die luzidesten Formulierungen hierzu finden sich in der Philosophie der neuen Musik, die durchfurcht ist von der schroffen Antithese: Schönberg, Expressionismus als Sachlichkeit, vs. Sachlichkeit als Standardisierung, Stravinsky. Rückblickend lassen sich in den Ästhetiken von Loos und Bloch die *membra disiecta* jener Dialektik erkennen. Deutlich die ikonoklastischen Motive der Neuen Sachlichkeit: Schön ist der Ernst des Scheinlosen, das unverstellte, geistig direkte, reine Licht – der neue, belebende Reiz der Ornamentlosigkeit. Loos hat die Häme, sein Haus am Michaelerplatz sehe aus wie ein glattrasiertes Gesicht, ironisch akzeptiert. Ornamentlosigkeit ist die sachliche Utopie einer integralen Geistes- und Leibesgegenwart. »Seht, das macht ja die große unserer zeit aus, daß sie nicht imstande ist, ein neues ornament hervorzubringen. Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die zeit ist nahe, die erfüllung wartet unser. Bald werden die straßen der städte wie weiße mauern glänzen! Wie Zion, die heilige stadt, die hauptstadt des himmels. Dann ist die erfüllung da.«<sup>11</sup> So stellt sich das Neue Jerusalem der funktionalistischen Imagination dar: Die Sachen selbst erscheinen, ohne Schein – und eben das ist ihre Schönheit. Scheinlose Sichtbarkeit meint den Glanz des Von-sich-her-Leuchtens.

Bekanntlich hat Loos das Ornament übers *tertium comparationis* der Tätowierung dem Verbrechen gleichgesetzt und sich dadurch schutzlos dem psychologischen Scharfsinn exponiert. Nichts leichter in der Tat, als ihm puritanische Lustfeindlichkeit nachzuweisen. Im instinktiven Urteil über den Eros als kulturfeindlicher Macht Freud sehr verwandt, sieht Loos in den ornamentfreundlichen Frauen und Indianern die eigentlich retardierenden Momente der Kulturentwicklung. Was

Loos' Idiosynkrasie gegen das Ornament erweckt, ist dessen mimetischer Impuls, das in ihm niedergelegte Vermögen der Ähnlichkeit. »Das Ornament ist eine Vorlage für das mimetische Vermögen. *Diese* Abstraktion ist die hohe Schule der Einfühlung.«<sup>12</sup> Und, so ließe sich mit Worringer ergänzen, die Matrix des absoluten Kunstwillens. Die absolute Dekoration des exzessiven Ornaments schlägt dialektisch um; das heißt, die Antiphysis der Abstraktion wird im »organisch Abstrakten« der expressionistischen Seelenwirklichkeit aufgehoben. Worringers »expressive Abstraktion« und Blochs Wort von der »Abstraktheit der Expression«<sup>13</sup> sind gleichlautende Versuche, jene Dialektik formelhaft zu fassen. Die Sehnsucht der Zeit hat Kandinsky in die Erwartung gefaßt, am Ende der neuen Epoche werde sich eine neue Ornamentik abzeichnen. Erschienen ist aber nicht das transzendente Ornament des Menschengesichts, sondern das faschistische der Masse.

Es gehört zur Dialektik des Weltlaufs, daß mit der historischen Diskreditierung der expressionistischen Sehnsucht auch ihr Widerspiel, die Neue Sachlichkeit, als Ideologie offenbar wird. Sofern Sachlichkeit abstrakte Rationalität und formale Aufrichtigkeit als Selbstzweck propagiert, wird sie selbst unmittelbar zum Ornamentersatz; ihre Signatur ist, mit einem gegen Heidegger gerichteten Wort Günther Anders', Pseudo-Concreteness. Routiniert sachlicher »Konkretschein« (Bloch) verkauft noch das Elend als ästhetischen Genuß. Wie sie auch sei – die Welt, verklärt durch die unerbittliche Authentizität ihrer neusachlichen Reproduktion, ist schön. Soll der sachliche Impuls nicht derart in Techniken einer Hygiene des Alltags verpuffen oder zum Medusenhaupt der Großstadtarchitektur erstarren, so muß er politisch rezipiert werden. Bisher ist die revolutionäre Neugeburt aus dem ornamentfreien »Nichts an Schein«<sup>14</sup> stets versäumt worden.

## II. Das ästhetische Kreuz

1914 hat Karl Ernst Osthaus darüber spekuliert, wie sich die zweckmäßige, materialgerechte, sachliche Monumentalität der Kollektivbauten seiner Zeit den Augen zukünftiger Archäologen darstellen werde: nicht als museale Kostbarkeit

zwar, aber als Manifestation einer neuen, aus dem Geist rückhaltloser Sachlichkeit geborenen Aufrichtigkeit. Sie ist das Antidoton gegen den Warenschein des 19. Jahrhunderts.

Sofern der Warenschein die Produktionsbedingungen verdeckt, ist Aufrichtigkeit die Atmosphäre des Sachverständnisses, in dem die Arbeit selbst zur Darstellung drängt. Das aufrichtige Produkt ist Modell, indem es seine organisierende Funktion neben dem Werkcharakter exponiert. Für diesen Schritt zum Typischen, Seriellen, Modellhaften ist die Liquidation des auratischen Wohnens durch die neusachliche Architektur des Reproduktionszeitalters paradigmatisch. Sie bekundet strenge Askese gegen jeden unmittelbaren Subjekt Ausdruck nicht aus Subjektfeindschaft, sondern im Namen einer kollektiven Welteinrichtung, die das Leben zweckhaft vereinfacht, indem sie es aus der »Sklaverei der Mittel« (K. Kraus) befreit.

Sachlichkeit fordert eine Umbesetzung des subjektiven Ausdrucks durch die »Funktion fürs Subjekt« – gegen die empirischen Subjekte. M. a. W.: Sachlichkeit instauriert sich als Statthalter des intelligiblen Charakters. Und dies ist das Entscheidende: Die einzig »legitime Architektur« der entzauberten Welt, von Gropius, Taut und Behne 1919 als »Zukunftskathedrale«, ja als »Kathedrale des Sozialismus« beschworen, *erscheint* den befangenen Menschen als ihr »Feind«<sup>15</sup>. Das Monster ICC ist schön – und wir wissen es nicht.

Heute scheint die Anstrengung vergessen, derer es bedurfte, um die Sterilität stilisierender Formen in der Architektur durch konstruktive Formeln zu ersetzen, die sich zu den neuen Materialien und ihren spezifischen Möglichkeiten bekennen. Vergessen das Aufatmen der Befreiung aus jener übermöblierten Makartwelt von »Holzwolle, Pappendeckel und Seidenpapier«, in der jedes Requisit seine Funktion in der Form verleugnet und der Zweck zur Parade schrumpft. Egon Friedell hat von der »Lust am Unechten« gesprochen: »Jeder verwendete Stoff will mehr vorstellen, als er ist. Es ist die Ära des allgemeinen und prinzipiellen Materialschwindels.«<sup>16</sup> Ihm gilt die neusachliche Kritik der Imitation als »Vergewaltigung der Materialien«. Die Rettung der Seele des Materials, Materialechtheit, kräftigt die Seele der neuen Barbaren. Sie

haben nichts gegen Zement an sich, sondern als Steinersatz. Sie haben nichts gegen Kunst an sich, sondern gegen die ornamentale Vergewaltigung der Welt: »Am Rüdesheimer Platz zum Beispiel Weintraubenornamente, am Fehrbelliner Platz kriegerische Embleme und bei der Station Dahlem-Dorf ist aus dem halb oberirdischen Bahnhof sogar ein veritables Landhäuschen mit Säulen und Strohdach gemacht worden. Es ist die gewerbliche Arbeit hier also in die alten Albernheiten der Stilmaskerade und der kunstgewerblichen Ornamentik zurückgefallen. An die Stelle der schlanken eisernen Träger sind dicke gemauerte oder massiv steinerne Säulen getreten, die den Überblick erschweren, und in allen Details macht sich wieder ein falscher Kunstdünkel, ein Verbergen des Sachlichen hinter Scheinformen geltend.«<sup>17</sup>

Ornament ist Verbrechen in dem genauen Sinne, daß es edles Material, dieses Gotteswunder – und vor Gott sind alle Materialien gleich wertvoll –, verzierend zu »verbessern« sich anmaßt. Deshalb tritt bei Loos an die Stelle der Ornamentik das Prinzip der Materialechtheit, ein quasi aristokratischer Sinn für die »Majestät des Materials«<sup>18</sup>. So flieht Ästhetik aus den Phantasmagorien des 19. Jahrhunderts in einen Mysterienkult edler Stoffe und betet die »schönheit des nackten steins«<sup>19</sup> an. Damit setzt sich ein Jugendstilmotiv, das Formvertrauen in die Absolutheit des Stoffs, die Sache selbst, in Loos' Sachlichkeit prägnant durch. Aller Sinn liegt im reinen Gelten des Materials.

Bei aller Ornamentfeindschaft der Neuen Sachlichkeit ist aber eines zu beachten: Ihre Kritik des schönen Scheins, etwa des phantasmagorischen Schwindels im ostentativen Luxus, liquidiert nicht etwa Schönheit und Schmuck, sondern verändert ihren Begriff. Wahrhaft schmückt – nicht was große Werte repräsentiert, sondern – der »extrakt des herrlichen«<sup>20</sup>: Schönheit, befreit von ihrem Schein; der Glanz der Sache selbst, die nichts anderes vortäuschen soll, als was sie ist. Dasselbe seien Sein und Schein – das ist das Ideal der Sachlichkeit: ästhetische Sichselbstgleichheit. Ihm bleibt alle postauratische Kunst verpflichtet.

Göttlich notwendige Verhüllung von Dingen für uns – in dieser Formel, die Benjamin<sup>21</sup> zu danken ist, lag einmal die

theologische Rettung des schönen Scheins beschlossen. Seit aber das Wort von der Heiligen Nüchternheit eine strukturelle Veränderung religiöser Erfahrung durch Rationalität ankündigte, haben sich die theologischen Vorzeichen der Ästhetik umgekehrt. Das Schöne zehrt nicht mehr parasitär vom Geheimnis, sondern verdankt sich jener sachlichen Wachheit, die Rilke an Cézanne bewunderte. Und überlebt Erhabenes, so nur in radikaler Entpathetisierung.

Im Begriff des Ausdruckslosen diskutiert Sachlichkeit die Frage, ob die kritische Liquidation des Scheins heißt, auf Schönheit zu verzichten; ob sachliche Kunst ein Oxymoron sei. Damit im Scheinlosen »der Ausdruckslose, der aus der Nacht bricht«<sup>22</sup>, erscheine, muß das wesentliche Schöne untergehen. Die Rede ist (und hier sind wir der anvisierten Formel vom »ästhetischen Kreuz« schon sehr nahe) von Grünewalds Heiligem. An seiner Ausdruckslosigkeit ist zu lernen: Dem Gedanken der Auferstehung entsprechen heißt ästhetisch: Entzauberung.

Doch diesem theologischen Auftrag des Scheinlosen inmitten der Kunst widerfährt in der Moderne eine entscheidende dialektische Komplizierung: Die ästhetische Entzauberung gilt der entzauberten Welt des Warenfetischismus. Deren dinghafter Rationalität eine spezifisch ästhetische entgegensetzen, ist das Programm sachlicher Kunst. Sie entfaltet eine Dialektik von Entzauberung und Zauber, indem sie um des von dinghafter Rationalität verschütteten Zwecks willen Mimesis als säkularisierte Magie zum Agens ästhetischer Rationalität erhebt. Vom Zauber des Fetischcharakters unterscheidet sich der ästhetische durch das Eingeständnis seines Scheins.

M. a. W.: Der ästhetische Schein des Zaubers »entzaubert die entzauberte Welt«, denn in der Moderne ist ästhetischer Zauber eins mit Entzauberung. Und hier hat die für Adornos ästhetische Theorie zentrale theologische Bestimmung ihren genauen Ort: In dieser Welt ist »das Faktum Kunst ein Skandalon«. Das Faktum Kunst, der dinghaften Rationalität eine Torheit, fungiert als Statthalter des Kantischen Faktums der Vernunft in der Moderne – das ist das eine. Sodann aber heißt Kunst Skandalon: das Ärgernis der entzauberten Welt. Derart vollzieht die ästhetische Theorie eine integrale Säkularisation

von I. Kor. 1,23. »Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt.«<sup>23</sup> Dies lehrt Paulus von Christus. Dies lehrt Adorno vom Kunstwerk. Und nirgends hat der letzte Moderne seine inverse Theologie im Zeichen des ästhetischen Kreuzes unverstelt formuliert als in seiner Philosophie jener Kunst, die ein Äußerstes an scheinloser Schönheit erreicht, der Musik. Sie opfert sich der Erhellung einer sinnlosen Welt. »Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen. Keiner will mit ihr etwas zu tun haben, die Individuellen so wenig wie die Kollektiven. Sie verhält ungehört, ohne Echo.«<sup>24</sup> Eli, Eli, lamma sabacthani – ästhetisch.

## Anmerkungen

Dieser Text erschien erstmals in: Bildwelten – Weltbilder, hg. v. F. Rötzer u. van de Loo, München 1987.

- 1 Petras, O., Post Christum, Berlin, S. 58.
- 2 Weber, M., Ges. Politische Schriften, Tübingen <sup>3</sup>1971, S. 269.
- 3 Benjamin, W., Ges. Schr. II/3., Frankfurt/Main 1977, S. 1105.
- 4 Kraus, K., »Das Haus auf dem Michaelerplatz«, in: Die Fackel, Nr. 313, S. 5.
- 5 Scheu, R., »Adolf Loos«, in: Die Fackel, Nr. 283, S. 32.
- 6 Schmitt, C., Römischer Katholizismus und politische Form, München <sup>2</sup>1925, S. 34 f.
- 7 Jaspers, K., Die geistige Situation der Zeit (Sammlung Göschen 1000), S. 43.
- 8 Kraus, K., »Die Schönheit im Dienste des Kaufmanns«, in: Die Fackel, Nr. 413, S. 105.
- 9 Rilke, R. M., Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Frankfurt/Main 1982, S. 144 ff.
- 10 Adorno, Th.W., Philosophie der neuen Musik, Ges. Schr. Bd. 12, S. 53.
- 11 Loos, A., Trotzdem, Wien 1931, S. 80.
- 12 Benjamin, W., Ges. Schr. II/3., Frankfurt/Main 1977, S. 958.
- 13 Worringer, Abstraktion und Einfühlung (Serie Piper 122), S. 160 und Bloch, E., Geist der Utopie, Gesamtausgabe Bd. 3, Frankfurt/Main 1973, S. 29.
- 14 Bloch E., Erbschaft dieser Zeit, Gesamtausgabe Bd. 4, S. 220.
- 15 Adorno, Th.W., »Funktionalismus heute«, Ges. Schr. Bd. 10, S. 389 f.
- 16 Friedell, E., Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1974, S. 1301 f.

- 17 Scheffler, K., »Gute und schlechte Arbeiten im Schnellbahngewerbe«, in: Der Verkehr. Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1914, Jena, S. 45.
- 18 Scheu, R., a.a.O., S. 33.
- 19 Loos, A., Trotzdem, S. 93.
- 20 Loos, A., Ins Leere gesprochen, Wien 1921, S. 39.
- 21 Benjamin, W., »Goethes Wahlverwandtschaften«, Ges. Schr. I/1., Frankfurt/Main 1974, S. 195.
- 22 Benjamin, W., »Sokrates«, Ges. Schr. II/1., Frankfurt/Main 1977, S. 130.
- 23 Adorno, Th. W., Ästhetische Theorie, Ges. Schr. Bd. 7, S. 93.
- 24 Adorno, Th. W., Philosophie der neuen Musik, Ges. Schr. Bd. 12, S. 126.

Michel Maffesoli  
Das ästhetische Paradigma  
Soziologie als Kunst

»Die Originalen sind zumeist auch die Namengeber gewesen.«  
F. Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft

### I. Der reflektierende Essay

Vielleicht ist es an der Zeit, wider das »social engineering« in seinen mehr oder weniger ausgefeilten Versionen für den Soziologen das Recht zu beanspruchen, über die gesellschaftliche Entwicklung zu *poetisieren*, zu *ästhetisieren*. Das heißt ihr so nahe wie möglich zu kommen, diese Entwicklung zu fühlen, die in der ihr von der deutschen Romantik verliehenen Bedeutung viel eher an »Wachstum« denn an »Evolution« denken läßt.

Man erinnert sich wieder zunehmend daran und hat insbesondere auch keine Angst mehr, dies auch laut zu sagen, daß Erkenntnis sich nicht auf Wissenschaft begrenzen läßt, zumindest nicht auf eine bestimmte Form von Wissenschaft. Damit wird das Gespür für die von mir so genannte »*gesellschaftliche Atmung*« (respiration sociale) nicht nur zu einer den Umständen angemessenen Einstellung, sondern mehr noch zu einer intellektuellen Notwendigkeit, die die Mannigfaltigkeit der Elemente zu integrieren vermag, aus denen sich diese im Entstehen begriffene, immer komplexer werdende Gesellschaft zusammensetzt.

Interessanterweise findet man aus der Feder von E. Canetti Referenzen an das »Atemgedächtnis« oder den »Atemhaushalt«. Er bemerkt, daß, obwohl als Dimension von der Wissenschaft – diesem »Parvenü der Menschheit«, wie er sich ausdrückt – vernachlässigt, die Organisation unserer Gesellschaften, unserer Städte, auf der Anpassung von »Atemräumen« aufruht<sup>1</sup>. Ruft man sich in Erinnerung, daß die Mythologie

zahlreiche atmosphärische Bilder befördert, so kann man unterstreichen, daß Atem und Leben von jeher eng miteinander verbunden waren. Es sei schließlich auch noch darauf hingewiesen, daß die Atemtechniken, die aus dem Orient zu uns gelangen, zweifellos in einen Erkenntnisprozeß eingebettet sind, den man nicht länger vernachlässigen kann.

Diese vielleicht etwas ungehörig anmutenden Hinweise erlauben es, die Bedeutung des für eine bestimmte Zeit typischen Lebensgefühls, deren *Stimmung*, hervorzuheben. Und von da an könnten jenseits einer begrifflichen Reduktion die Deskription, das Herausstellen von Impressionen, alle Vorgehensweisen, die Phänomenologie und Poesie verbinden, einen Platz in unseren Disziplinen finden. Die Mannigfaltigkeit der »gesellschaftlichen Atmungen«, ein anderer Ausdruck für Lebensstile oder Lebensweisen, ist nicht die einfache Konsequenz dieses oder jenes ökonomischen oder politischen Faktors. Sie erschöpft sich auch nicht in einer simplen psychologischen Kategorisierung. Vielmehr besitzt sie eigene Autonomie, ist irgendwie Ausdruck eines tierischen, ununterdrückbaren, einigermaßen barbarischen Lebens, das mehr und mehr dazu tendiert, den zivilisierten Charakter der Zivilisation aufzusplittern.

Dies kann uns dazu anregen, das alte Mißtrauen zu überwinden, das seit *Platon* drückend auf der Lust, auch auf der intellektuellen Lust lastet. Man erinnere sich etwa daran, wie Faust am Anfang des bürgerlichen Zeitalters das Wort entthronen wird: »Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!« (J.W. *Goethe*: Die Faustdichtungen, München 1977, Faust I, Studierzimmer, S. 181) In dieser Tradition werden die Intellektuellen in gleicher Weise aus ihren Studierzimmern heraus in den verschiedenen Modulationen des Handelns die alleinigen Träger des sozialen Lebens sehen.

Es würde sich lohnen, sich näher damit zu beschäftigen. Es scheint, als ob uns die *Entwicklung* unserer Gesellschaften hin zu *Kommunikationsgesellschaften* dazu zwingt, das Problem zu überdenken: dem Wort wieder den Stellenwert zuzugestehen, der ihm entspricht, und die Bilder sowie die gesellschaftliche Rhetorik zu beachten, die, angefangen von Stammtischdiskussionen bis hin zu den politischen Diskussionen, die Alltagsexi-

stanz akzentuieren. Ob in der direkten Begegnung mit anderen oder im informatisierten Datentransport, das Wort ist ein interaktives Element und verdient als solches unsere Aufmerksamkeit. Das *Wort-Spiel* oder die *Wort-Lust* des Soziologen werden damit nicht zum einfachen »flatus vocis«, sondern im Gegenteil zum Ausdruck der Stimmung eines Augenblicks.

Die Spätantike ist eine Zeit, die in manchem an die unsere erinnert. Damals wußte der Heilige *Augustinus* angesichts von Philosophen, die sich in Abstraktionen ergötzen, mit glücklicher Hand die Methode der Allegorie anzuwenden. Er protokollierte damit den Zusammenbruch einer Welt, und seine Worte verhallten nicht ungehört bei der sich gerade vollziehenden Konstitution der christlichen Zivilisation. Die in seinen Analysen auffindbare Wucherung von Bildern entspricht in vollendeter Form der Aufsplitterung des Wirklichen, die er beobachtet<sup>2</sup>. Damit sei darauf hingewiesen, daß alles Neue, was zum Vorschein kommt, seinen Zielpunkt und dadurch auch sich selbst sichtbar machen muß. Rechnet man die technologische Entwicklung hinzu, dann kann man endgültig die Annäherung zwischen dem Ende der antiken Welt und dem Ende der Moderne vollziehen: den immateriellen Bildern der Postmoderne muß das *allegorische Vorgehen* unserer Analysen entsprechen.

In diesem Zusammenhang mag man auf das schöne Buch von R. A. *Nisbet* verweisen, der insbesondere dort, wo er die soziologische Vorstellungskraft der Gründerväter diskutiert, betont, daß sie »nie aufhörten . . . Künstler zu sein«. Man kann »Sociology as an Art Form« (so ein Buchtitel von *Nisbet*, Anm. d. Übers.) betrachten. So würden die Konzepte, die wir verwenden, ausnahmslos denjenigen Intuitionen oder Visionen entstammen, »die in gleicher Weise dem Künstler wie dem Gelehrten eignen«<sup>3</sup>. *Nisbet* liefert dazu ganz und gar überzeugende Beispiele, die deutlich den *intuitiven Charakter* von Vorabdefinitionen im wissenschaftlichen Vorgehen belegen. Er weist auch darauf hin, daß *Simmel* »derjenige der großen Soziologen ist, bei dem die Vorstellungskraft und die Intuition die größte Rolle spielen«<sup>4</sup>. Genauer gesagt, *Simmels* Beispiel macht deutlich, daß alle großen Werke auf der *paradoxen Spannung zwischen ästhetischen und allgemeinen Gesichtspunkten* auf-

bauen. Dies macht ihren Reichtum aus, und dies unterscheidet sie vor allem von »gewissen Arbeiten der Naturwissenschaften«. Ich würde hinzufügen: genau dies unterscheidet sie von all den Arbeiten jener Sozialingenieure, die ein für allemal festgelegt haben, daß sich die Wissenschaftlichkeit am Maß der Langeweile bemißt, das ihre Arbeiten hervorrufen.

In der Tat hat der Nonkonformismus im *Simmelschen* Vorgehen, seine Beschäftigung mit als minderwertig oder als sekundär angesehenen Gegenständen, ihm den infamen Vorwurf des Ästhetizismus oder des Essayismus eingetragen.<sup>5</sup> Dies kann jedoch nicht verhindern, daß er wieder an Aktualität gewinnt, und das unter anderem deswegen, weil er vorausahnend erkannt hatte, »das es eine belanglose Eifersucht auf Worte« ist, »nur den erkannten Gesetzen den Titel ›Wissenschaft‹ zu verleihen, der Tatsachenfeststellung aber . . . ihn vorzuenthalten«<sup>6</sup>.

Man kann die Notwendigkeit phänomenologischer Protokolle und Beschreibungen nicht besser in Worte fassen. Genau deshalb steht dem *reflektierenden Essay* ein Platz an der Universität zu, insbesondere in einer Zeit, wo es wegen des sich vollziehenden Wertewandels notwendig ist, für das aufmerksam zu sein, was sich im »status nascendi« befindet. Und all diejenigen, die einige Schwierigkeiten damit haben mögen, dies zuzugestehen, seien daran erinnert, daß das »Verwalten des etablierten Wissens und das Aufspüren des gerade im Entstehen begriffenen letztendlich nur die beiden Spannungspole sind, die die konflikthafte Harmonie aller Erkenntnis konstituieren«<sup>7</sup>. Eine *ästhetisierende Soziologie* kann damit neben einer soziologisierenden Soziologie eine Vorreiterrolle bei der Erkundung der sich ankündigenden neuen Welt übernehmen.

## II. Der »Formismus« als kognitive Kategorie

Im Erkenntnispluralismus kann also auch ein *methodologischer Ästhetizismus* existieren, und dieser bedeutet keineswegs eine Abdankung des Denkens, im Gegenteil: Unter heuristischen Gesichtspunkten kann man sagen, daß es Momente gibt, in denen er sich in völliger Kongruenz mit dem Zeitgeist befindet. Aus dieser Perspektive heraus kann man von einer »form-

*stischen Soziologie*« (Anm. d. Übers.: der »formalen Soziologie« *Simmels*) sprechen. Dieser Neologismus, den ich andernorts bereits diskutiert habe, versucht, *Simmels* Begriff der *Form* als ein kognitives Modell zu begreifen. Er steht dabei in einer Tradition, die von der aristotelischen Philosophie über *Goethe* und *Spengler* bis hin zur zeitgenössischen Biologie zahlreiche Referenzen aufweisen kann.

*Simmel* entwickelt diesen Begriff der Form deswegen, weil ihm die ästhetische Reflexion ein beständiges Anliegen ist.<sup>8</sup> Und in dieser »Form« kommt eine wahre Obsession zum Ausdruck: diejenige der Relation, der Wechselwirkung oder des »*Verhältnisbegriffs*« (dt. im Original).

Die Form ist vor allem anderen ein a priori, das die beobachtbaren Situationen und Besonderheiten vorbestimmt. Sie setzt Motivationen und Seinsweisen in Beziehung, die weder ausschließlich rational noch ausschließlich sinnlich wahrnehmbar sind. Damit kann der Soziologe auf nuancierte und (im einfachen Wortsinn) relativistische Art und Weise die Komplementarität, vielleicht sollte man sagen: die Synergie der verschiedenen Elemente des gesellschaftlich Gegebenen verstehen. Den Ausdruck des »gesellschaftlich Gegebenen« verwende ich hier nicht von ungefähr. Im Gegensatz zum kritischen Denken, das seiner Etymologie gemäß auswählt, abwägt und das Wahre vom Falschen trennt, ist der Formismus eher ein zugestehendes Denken: das Gegebene wird akzeptiert, *weil es da ist*. Man wird darin leicht den Einfluß von *Nietzsche* erkennen. Statt von Kompromiß oder Akzeptanz des Status Quo könnte man eher von einer Verbindung eleatischer und heraklitischer Sensibilitäten sprechen. *Simmel* faßt dies in einem Text ausgezeichnet zusammen: Ebenso »wie unser Erkennen einerseits das Dauernde im Wechsel, andererseits das Wechselnde in der Dauer ergreift«, so stellt »die organische Entwicklung den Einzelnen als Summe von Gattungseigenschaften hin und (gibt) ihm doch die Fähigkeit, *durch Anpassung sich zu ganz neuen Formen und Forderungen des Lebens umzugestalten*«<sup>9</sup>.

A priori und Empirismus. Das Gegebene konstituiert sich zugleich aus Vorher-Existierendem und aus der synthetischen Kristallisation von durch dieses Vorher-Existierende induzier-

ten Verhaltensweisen; gleichzeitig Archetypus und Stereotypus. Man müßte Bilder aus der zeitgenössischen Physik oder Astrophysik anführen, um die Dynamik der sich bewegenden Teilchen und die Statik des Ganzen zu erklären, aus deren Spannung heraus sich das gesellschaftlich Gegebene aufbaut.<sup>10</sup>

Die ganze *Kunst des Soziologen* wird darin bestehen, diese Spannung zwischen Form und Muskel zu erkennen, festzustellen und zu beschreiben. Und dies, wie oben schon betont, weniger als Kritik denn als *Feststellung*. Wenn auch eine solche Haltung dem zuwiderläuft, was seit der Aufklärung die Grundlage der intellektuellen Vorgehensweise zu sein scheint, so ist sie doch mindestens ebenso leistungsfähig, wenn man wieder anerkennt, daß die winzigen Tatsachen der Alltagsexistenz jenseits eines fernen Finalismus in sich selber voller *Sinn* sind: »Zwecklos, aber sinnvoll« (im Orig. dt.). Gerade die ästhetische Einstellung unterstreicht die *Bedeutung des Unbedeutenden*, des Details als konstituierendes Element des Ganzen.

Damit nähert man sich den Arbeiten der Schule von *Palo Alto* über »Proxemie«. Das Nahe in seinen verschiedenen Modulationen, das, was ich berühren kann, das, was sich unmittelbar zeigt, hat Folgen für unsere Beziehung zur Welt. Aber es gilt, die Perspektive zu wechseln, denn »im übrigen hängt unser ganzer Zug zum Kritisieren mit der der Gegenwart gewohnten *mechanischen* Anschauungsweise zusammen, für die ein Ganzes nur eine Zusammensetzung aus einzelnen Teilen ist«<sup>11</sup>. Mir scheint der Vorteil des »Formismus« eben gerade darin zu liegen, ein *organisches Modell des Sozialen* ins Auge zu fassen. Das In-Beziehung-Setzen und die Wechselwirkung, von denen schon gesprochen wurde, lassen sich auf all die *kleinen Dinge* anwenden, die sich in ihrem Vollzug bereits vollkommen selbst erschöpfen (Mahlzeiten, Schmuck, Koketterie, Rituale, Höflichkeit usw.).

Die Form ist damit keineswegs eine unantastbare *Platonische* Idee mit völlig eindeutigen Auswirkungen. Sie erfaßt im Gegenteil das sich Bewegende, die Interaktion. Genau das meint *Organizität*.

Um das zu Anfang benutzte Bild der Entwicklung wieder aufzugreifen: ein Baum wächst und entwickelt seine Möglichkeiten von der »Form« ausgehend. Oder, um eine andere

Metapher heranzuziehen: genauso wie die »Determinatio«, die Grenze, die ein Feld von der Wüste abtrennt, schließt auch die »Form« ein, aber stiftet damit gleichzeitig ein »Sein«; sie ermöglicht, daß es dort eher Getreide als überhaupt nichts gibt. Indem die Form es erlaubt, das Feststehende und das sich Bewegende zu denken, ist sie eine andere Art, dem internen Organisationsprinzip, der »ratio séminalis«, gerecht zu werden, die bewirkt, daß es in jeder Strukturierung Korrespondenz, Aktion, Re-Aktion gibt, all das, was wir aus der Kybernetik gelernt haben. In diesem Sinn kann man den Ästhetizismus der Form als *kognitives Modell* bezeichnen. Alle Grunddaten »sind schon durch apriorische Formen bestimmt«<sup>12</sup>, ein wenig wie kodierte Informationen, die man nur lesen können muß.

Wenn der Formismus nun auch weder die Ableitung allgemeiner Gesetze noch das Denken in Begriffen des »Sein-Sollenden« erlaubt, so ermöglicht er es doch, die heterogenen Elemente, die unsere komplexen Gesellschaften konstituieren, zusammenzuhalten. Man kann in fine präzisieren, daß diese Kohärenz sich dessen bedient, was H. Corbin und G. Durand die »*imaginale Funktion*« (la fonction imaginale) nennen. Tatsächlich kann man – ohne daß hier genügend Raum dazu wäre, dies weiter auszuführen – die Hypothese aufstellen, daß wir nach der Vorherrschaft eines ikonoklastischen Denkens – Mißtrauen gegenüber dem Imaginären, Bestreben nach Authentizität, verdächtigendes und also kritisierendes Vorgehen – eine *Wiederaufwertung der Erscheinungsweisen* erleben.

In der Logik eines *Gegebenen*, das akzeptiert wird, »weil es da ist«, und im Rahmen der *Deskription*, die mit einer solchen Akzeptanz korreliert, könnte dieses In-Rechnung-Stellen der äußeren Erscheinungsweise ein nicht zu vernachlässigender methodologischer Ansatzpunkt sein. Und es ist offenkundig, daß das, was zu Anfang dieses Jahrhunderts nur eine Intuition war, in einem Moment völlig zutreffend wird, in dem sich das *Bild* als Werbe-, Fernseh- oder elektronisches Bild in die ganze Gesellschaft hinein verzweigt. Wir müssen die Folgen dieser Diffusion berücksichtigen oder auf das Verstehen unseres Alltags verzichten. Um eine zu Anfang formulierte Hypothese wieder aufzunehmen: Wenn das Wort und sein Pendant, das

Bild, die Oberhand über die Tat gewinnen, dann wäre eine Soziologie des gesellschaftlichen Imaginären kein einfaches philosophisches Anhängsel, sondern im Gegenteil das Herz des reflexiven Vorgehens.

Folgt man dem Ausschlag des Pendels menschlicher Geschichten, so handelt es sich dabei um eine Gewichtung, die bereits existiert hat. Um nur ein Beispiel zu nehmen: Peter *Brown* zeigt mit großer Originalität, daß man die Spätantike vom »Stil« der sozialen Tauschbeziehungen, wie er es nennt, das heißt vom Stil der Beziehungen zum Göttlichen und vom Stil der Alltagsbeziehungen aus verstehen kann. »Stil« wird damit zu einer Wissenskategorie<sup>13</sup>. Dies kann aber nur eins bedeuten: Das soziale Leben reduziert sich nicht auf die Ordnung rationaler Kausalität, und es kann auch nicht unter einem Gesetz oder einem Ensemble universaler Gesetzmäßigkeiten subsumiert werden. Es gibt also Momente, in denen dieser Aspekt wieder ins Rampenlicht zurückkehrt, wo sich der Mensch nicht von präzisen Ursachen angetrieben in eine gerichtete Finalität einreicht, sondern in denen er gleichsam in stochastischer Manier die Gegenwart punktueller und vorübergehender Situation leben wird. Das verweist auf die Art und Weise, in der diese Situationen sich ausdrücken, sich zeigen, ihre äußere Erscheinung betonen.

Es handelt sich dabei um Perioden, in denen die Gefühle der *Endlichkeit* und des *Tragischen* dominieren. In diesem Sinn bringt der Formismus nur die Vergänglichkeit der Dinge in eine Perspektive. Eine Bemerkung *Simmels* mit deutlichen Anklängen an *Nietzsche* weist darauf hin, daß die »künstlerische Einstellung ... auf der Voraussetzung beruht, nach der sich die tiefere Bedeutung der Dinge adäquat in ihrer äußeren Erscheinung enthüllt«<sup>14</sup>. Diese *Verbindung der Tiefe mit der Oberfläche* (die nicht von ungefähr an diejenige von Brücke und Tür erinnert) ist für eine nicht-normative Würdigung der sich entfaltenden bunten Palette des alltäglichen Spektakels, die man auf den Plätzen und in den Straßen der modernen Megapolen beobachten kann, äußerst aufschlußreich. So ist der Einsatz einer »formistischen« Soziologie einem histologischen Schnitt vergleichbar: das Studium einer Gesellschaft ausgehend von einer *Deskription ihrer Haut*. Für sie gibt es keine *wahre Exi-*

stanz hinter derjenigen, die sich zeigt. Sie begnügt sich damit, die verschiedenen, das »theatrum mundi« konstituierenden Lebensstile ernst zu nehmen.

### III. Die mikroskopische Sozialität

Über den Entwurf hinausgehen – eine dringliche und gleichwohl schwierige Aufgabe. Man muß gut und gerne zugeben, daß eine ästhetische Perspektive und der Formismus, der dafür steht, für den Soziologen keine bequemen Angelegenheiten sind. In der Tat ist ja bekannt, daß für letzteren, und ich zitiere hier *Nisbet*, die Politik seit dem 18. Jahrhundert »zu einer intellektuellen und moralischen Lebenseinstellung .. wird«<sup>15</sup>. Damit konnte das »Zusammen-Sein« in seiner allgemeinen Ausrichtung und in seinen spezifischen Modalitäten nur *im Horizont des Politischen* verstanden werden, den man relativ gut in der projektiven Einstellung zusammenfassen kann: Aktion, Zukunft, das Ferne.

Demgegenüber mag das sich durchsetzende ästhetische Paradigma für etliche redliche Gemüter ein wenig inaktuell erscheinen. Dennoch bringt es möglicherweise die unterschiedlichen Ausdrucksweisen der zeitgenössischen Sozialität an den Tag. Diese haben aus der Perspektive des moralischen Autoritätsanspruchs der Politik einen durchaus *anomischen Charakter*. Aber vielleicht handelt es sich dabei um das, was ich »*ethischen Immoralismus*« genannt habe, das heißt um den Träger einer kollektiv kreierte Moral, die nicht von oben auferlegt, übergestülpt ist.<sup>16</sup> Tatsächlich besteht der spezifische Charakter der »Aisthesis« in ihrem Aufrufen auf einer geteilten Erfahrung. Bis ans äußerste vereinfachend kann man daran erinnern, daß der Rationalismus, so wie er im Bereich des Denkens dazu tendiert, zu trennen, zu diskriminieren, um zu analysieren, Ursache und Folge der Atomisierung, des *Individualismus im sozialen Leben* ist. In beiden Fällen bildet das »*principium individuationis*« die Grundlage. Dies habe ich an anderer Stelle ausführlich diskutiert, deshalb gehe ich hier nicht mehr darauf ein.<sup>17</sup>

Dagegen muß man nachdrücklich darauf hinweisen, daß die »Aisthesis« die Interaktion begünstigt. Der Kunstge-

schichtler W. Worringer spricht von bestimmten Perioden, in denen das »*tastende*« Vorgehen dominiert. In metaphorischer Umschreibung kann man sagen, daß es bei dem uns hier betreffenden ästhetischen Paradigma genau um »Berühren«, um sinnliche Wahrnehmung oder auch, um einen treffenden Ausdruck aufzugreifen, um »*soziale Anziehung*« geht.<sup>18</sup> Man kann sich vorstellen, daß über das seit der Aufklärung dominierende Schema der Addition vertraglich gebundener Individuen hinaus eine mysteriöse Verbindung der Empfindungsvermögen existiert. Das würde es erlauben, die Multiplikation der sozialen Netzwerke und der sie konstituierenden Kleingruppen zu verstehen. Neo-Tribalismus versus Gesellschaft. Verschiedene Soziologen, wie etwa A. Schütz, P. Berger und Th. Luckmann (unglücklicherweise in Frankreich kaum bekannt oder »in pectore« benutzt), haben nachdrücklich auf der Bedeutung der *Relation*, der *interaktiven Erfahrung* für die gesellschaftliche Wirklichkeit bestanden. Ihnen darin folgend hat H. R. Jauß (der Begründer der »Konstanzer Schule«) die Verbindung von Interaktion und ästhetischer Erfahrung oder ästhetischem Genuß betont.

Man wird darauf zurückkommen müssen. Aber im Unterschied zu den Reflexionen der *Frankfurter Schule* über Kunst, insbesondere bei Adorno, die auf einer Kritik des Genusses als bürgerlicher Kategorie beruhen, zeigt die *Konstanzer Schule*, daß das sinnlich Wahrnehmbare, die Intersubjektivität, wie ein roter Faden die Gesellschaft durchzieht und ihr bekanntes Weiterbestehen sichert.

Jauß geht von Kategorien des Hier und Jetzt aus und verdeutlicht, wie »die alltägliche Wirklichkeit als die einer intersubjektiven Welt erfahren wird, die ich mit anderen teile«. Die »*Einführung*« ist zugleich ästhetischer Genuß und Prozeß der Empathie, die mich beide mit den Anderen verbindet.<sup>19</sup> Es gilt anzuerkennen, daß man sich in Gegenwart eines bestimmten »Vitalismus« befindet, der regelmäßig in den sozialen Strukturierungen und also auch in den intellektuellen Konstruktionen wiedergeboren wird. Und tatsächlich gibt es immer eine Verbindung zwischen dem Ästhetischen und den verschiedenen Manifestationen des Lebens. Das ist besonders augenfällig bei Simmel, der beständig beide Enden

des Stranges in Händen hielt,<sup>20</sup> und das von zwei Ansatzpunkten aus: einerseits mittels der Form, die, wie wir gesehen haben, Relation, Wechselwirkung, »Verhältnisbegriff« ist, und andererseits mittels der symbolischen Dimension, die man nicht als einfache psychologische Kategorie verstehen darf, sondern vielmehr (darin ihrer Etymologie folgend) als Träger intensiver Kommunikation. Er spricht sogar von einem symbolischen System, welches erlaubt, den »Stoff der gelebten Tatsachen« herauszuarbeiten.<sup>21</sup>

Man muß auf dieser Unterscheidung bestehen, und sei es auch nur, um die Entsprechung, die man geläufigerweise zwischen einer Betonung des Alltäglichen und des Ästhetischen einerseits und der Betonung des Individualismus andererseits vornimmt, zu relativieren, wenn nicht sogar völlig gegenstandslos zu machen. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß nach meiner Einschätzung der Individualismus direkt mit der Sphäre des *Politischen* verbunden ist. In einem bemerkenswerten Absatz zieht *Simmel* eine Parallele zwischen der Problematik des Individualismus und derjenigen des historischen Materialismus: beide beschäftigen sich mit »den einer Gruppe von Individuen gemeinsamen Interessen«, das Allgemeine ist für sie eher das, »an dem alle Teilhabende sind, als das, was allen gemeinsam ist«<sup>22</sup>. Es handelt sich dabei um einen *qualitativen Unterschied*: Auf der einen Seite liegt die Betonung auf der Monade und ihrem Pendant, der rationalen Assoziation, auf der anderen Seite eher auf der Gruppe und ihrem affektiven »Zement«. Anders ausgedrückt: *Politik versus Sozialität*.

Muß man *Nisbet* darin folgen, wenn er in unwiderlegbarer Weise erklärt, daß »*Simmel* den analytischen oder utilitaristischen Individualismus zurückweist, . . . selbst . . . wenn er sich in Begriffen ausdrückt, die manchmal zu Unrecht glauben lassen, daß sein Werk sich an den Individualismus anlehnt«?<sup>23</sup> Dem ist nicht unbedingt so. Tatsächlich ist *Simmel* in diesem Punkt sehr geteilter Meinung: als Mann seiner Zeit verweisen zahlreiche seiner Analysen auf das Politische (das heißt auf den Individualismus), aber gleichzeitig kann er nicht umhin, die *Multiplikation von Mikrogruppen* zu bemerken, die sich – wenn auch erst im Entstehen begriffen – in den modernen Großstädten ausbreiten.

Das erkennt *Nisbet*, wenn er anmerkt, daß *Simmel* »sich genauso für nicht wahrnehmbare Prozesse wie für Strukturen interessiert«. In der hier vertretenen Sichtweise kann jedenfalls als sicher gelten, daß *Simmel* seine wirkliche Aufmerksamkeit auf die »Kleinst-Gemeinschaften« konzentriert, daß er von den *mikroskopischen Beziehungen* fasziniert ist, und daß seine Analysen geheimer Gesellschaften oder von Interaktionen in Dyaden und Triaden es im Rahmen der »formalen Soziologie« erlauben, das Gewimmel auf dem sozietalem Nährboden genauer zu beobachten. Kurzum, man kann sagen, daß nicht das sich in seiner Einsamkeit gefallende Individuum, das sich höchstens mit anderen vertraglich binden kann (Politik), die kleinste Einheit bildet, sondern daß diese nur als Relation zu verstehen ist, als Ursache und Folge des Rahmens, der Form, die ihr zum Ausdruck verhilft (Sozialität).<sup>24</sup>

#### IV. Ästhetische Intersubjektivität

Es ist dieses in der Sozialität *geteilte Empfinden*, diese gemeinsame Erfahrung, die auf die Einfühlung, auf die *Intuition des Soziologen* verweist. Er muß in gewisser Weise aus dem Inneren heraus sehen können. *Art de faire et Art de dire* (Kunst des »Tuns« und Kunst des »Sagens«). Unter dieser Bedingung könnte vielleicht der Soziologe am ehesten ausdrücken, was es mit der sozialen Rhetorik auf sich hat. Denn das ist in gewisser Weise eine Frage der Implikation.

*Proust* sagte irgendwo, daß man ein Buch nicht verstehen könne, wenn man nicht dazu fähig wäre, »dessen Entsprechungen langsam in seinem eigenen Herzen heranreifen zu lassen«. Vielleicht müßte man gleiches für den Soziologen sagen: Ist er in der Lage, die Welt zu verstehen, wenn er sie nicht in sich selbst als Mikrokosmos *nachempfinden* oder zumindest mit bestimmten Elementen dieser Welt, die er analysieren will, in Verbindung treten kann? Man kann sogar behaupten, daß ein bestimmtes Maß an *Identifizierung* überhaupt erst die »Typifizierung« oder das Aufstellen von Typologien ermöglicht. Jedenfalls wird eine solche Perspektive von vielen Forschern nicht mehr apriorisch zurückgewiesen, denn

es ist wahr, daß eine eingestandene Subjektivität leichter zu kontrollieren ist als eine, die sich nicht als solche zugibt, und dabei doch – in Form von Werten, Vorurteilen, Überzeugungen – selbst in den sich am objektivistischsten gebenden Büchern nicht weniger präsent ist.

Hier kann *Simmel* unsere Reflexion in zwei Richtungen orientieren, die ich abschließend als Forschungswege skizzieren will.

Zum einen der *Kunstsinn*, die »Aisthesis« als Mechanismus des Zugestehens, vielleicht sogar der Komplizenschaft. »Zur Einfühlung in der Lage sein, das heißt in der Lage zu sein, die Motivationen der Handelnden wiederzufinden . . . das ist der eigentliche Sinn der Forderung, daß der Historiker Künstler sei und sein müsse.«<sup>25</sup> Es grenzt an Banalität, darauf zu verweisen, daß die Auswahl unserer Forschungsgegenstände stark von unseren Affekten bestimmt ist, mögen sie auch rationalistisch sein. Wir können trotzdem hinzufügen, daß sich der Kunstsinn im Hinblick auf die von uns hier entwickelte Argumentation nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf das *Beinhaltende* richten muß. Dabei vollzieht sich eine »Projektion unseres eigenen Selbst«<sup>26</sup>, die die Reproduktion von Erfahrungen erlaubt, die nicht selbst gelebt wurden. Diese Projektion ist natürlich Sache des »Genies«: des Künstlers stricto sensu, des Intellektuellen oder diverser Erfinder; sie ist gleichzeitig auch Sache des einfachen Alltagsmenschen. Daher rührt auch die Bedeutung, die man der *Banalität* im gesellschaftlichen Leben zugestehen muß. Wobei man sorgfältig darauf achten sollte, daß diese Banalität vor allem anderen der Ort gemeinsamer Erfahrungen ist.

Die andere Richtung habe ich unter dem mystischen Begriff des »*Mikrokosmos*« zusammengefaßt; man könnte sie aber in Anlehnung an *Schütz* als diejenige der »Typik« bezeichnen. Einerseits werden darin die Kausalsingularitäten, andererseits aber auch Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen hervorgehoben. So kann jedes Individuum als ein An-sich betrachtet werden. Und als solches ist es »signifikativ«, wobei aber gerade die Signifikation nur in bezug auf die Ko-Relation, auf die Ko-Respondenz einen Aussagewert besitzt. Wie der *Webersche* Plurikausalismus verweist uns auch die Typik

auf ein Problem von »*Konstellationen*«. In einer komplexen, chaotischen, widersprüchlichen Welt geht es darum, Gruppen neu zusammenzufassen. Dabei soll ein vielgestaltiges Leben nicht begrifflich reduziert werden, sondern man ortet Situationen, angefangen bei der anekdotischsten bis hin zur allerwichtigsten, und versucht dann, sie spezifischen Formen zuzurechnen.

Mir scheint das hier skizzierte ästhetische Paradigma die noch am ehesten geeignete Vorgehensweise zu sein, um die Prozesse der Kommunikation, der Sympathie, der Identifikation, der Assoziation zu erfassen, die mehr und mehr unsere Gesellschaften strukturieren. Dafür habe ich den Ausdruck des »*Spiels der Leidenschaft*« vorgeschlagen. Zahlreiche »Fernseh-süchte«, Faszinationen an Fiktionen oder selbst politischer Aufruhr bleiben ohne Berücksichtigung dieses Spiels der Leidenschaft unverständlich: von der mystischen Gemeinschaft, die sich jede Woche um Dallas herum zusammenfindet, bis hin zu den sich bildenden Menschenmassen, die unsere Kaufhäuser oder andere sportliche Veranstaltungen durchfluten, findet man eine affektive Interaktion, die sich nur zu gerne über unsere Werturteile mokiert und die nur mit Hellsichtigkeit und Behutsamkeit in eine Form gebracht werden kann.

Für *Berger* und *Luckmann* »stellt sich die Wirklichkeit der Alltagswelt als eine intersubjektive Welt dar, die ich mit anderen teile«, und diese Wirklichkeit erscheint ihnen als »souverän«<sup>27</sup>. Diese Bemerkung ergibt sich aus dem »gesunden Menschenverstand«, den die Soziologen nicht länger als »spontan« und damit ideologisch zurückweisen können. Aber sie erfordert einen Einstellungswandel, der uns nicht länger zu Kritikern, zu Verächtern, sondern im Gegenteil zu *Ästhetern der Existenz* macht.<sup>28</sup> Und dies nicht etwa, um sich im Narzismus oder einem nicht mehr angebrachten Individualismus zu gefallen, sondern im Gegenteil – wenn man ein letztes Mal *Simmel* in seiner Beschreibung der ästhetischen Vorgehensweise folgt – um »die Befangenheit im eigenen Ich aufzugeben, um völlig in dem Objekte aufzugehen, von dem ihn nun keine Wesenszweiheit mehr trennt«<sup>29</sup>.

Damit kann die *Intuition*, dieser Blick aus dem Inneren, zum methodischen Ansatzpunkt werden und der Intellek-

tuelle, »Kyniker« gegenüber allen Mächten, *Wächter des Wortes* bleiben. Und wie man weiß, wird die Sozialität durch die Zirkulation dieses letzteren begründet und angeregt.

(Übersetzung von Reiner Keller)

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Canetti, Elias: *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt 1981, S. 18 ff.
- 2 Vgl. zur Allegorie den Historiker Peter Brown: *Augustinus von Hippo*, Frankfurt/Main 1973, S. 228 f., und ebd., Anmerkung 12.
- 3 Nisbet, R. A.: *La tradition sociologique*, Paris 1984, S. 33 ff. Ebenso: »Wenn ich auf diesem Punkt beharre, so einfach deswegen, weil wir in einer Zeit leben, in der diejenigen, die *Soziologie lehren*, ... voller Redegewandtheit und guter Absichten, darauf bestehen, daß das, was die Wissenschaftlichkeit in ihrer Disziplin ausmacht, ausschließlich das Ergebnis einer Reflexion ist, die mittels Problem-Definition und anschließender Problem-Lösung vorgeht.« (Engl.: *The sociological Tradition*, New York 1966).
- 4 Ebd., S. 35.
- 5 Vgl. Aron, Raymond: *Die deutsche Soziologie der Gegenwart*, Stuttgart 1953, S. 3 f. und das Vorwort von J. Freund in: *Georg Simmel: Sociologie et épistémologie*, Paris 1981, S. 11: »Man hat Simmel oft vorgeworfen, ein dilettantischer, brillanter Essayist zu sein ...«
- 6 Simmel, Georg: *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, Paris 1984, S. 164 (dt.: *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*, München/Leipzig 1923<sup>5</sup>).
- 7 Maffesoli, Michel: *La connaissance ordinaire*, Paris 1985, S. 29; zum »Formismus« vgl. ebd. S. 98 ff. Dort erkläre ich insbesondere den Gebrauch dieses Neologismus, der den von Simmel auf die Soziologie bezogenen Begriff des »Formalen« übersetzt.
- 8 Y. Atoji gibt in seinem Artikel über »Georg Simmels Philosophy of Art and his sociological viewpoint« (in: *sociologica*, Vol. 5, Nr. 2, Tokio 1981) eine gute Zusammenfassung von Simmels Schriften zur Kunst, angefangen von seiner ersten Abhandlung über »Psychologische und ethnologische Studien über Musik« (1882) bis zu »Der Konflikt der modernen Kultur« (1917). Der Artikel von Y. Atoji ist in französischer Sprache in der Simmel gewidmeten Ausgabe von »Sociétés« (Nr. 11, Dezember 1986, Edit. Masson, Paris) erschienen.
- 9 Simmel, Georg: *Einleitung in die Moralwissenschaft: Eine Kritik der ethischen Grundbegriffe*, Aalen 1983<sup>5</sup>, Bd. 1, S. 83.
- 10 Zum gesellschaftlich Gegebenen vgl. meine Analyse in: Maffesoli, Michel: *La violence totalitaire*, Paris, PUF 1979, S. 207.
- 11 Simmel, Georg: *Fragmente und Aufsätze*, hrsg. von G. Kantorovicz, München 1923, S. 28.
- 12 Simmel, Georg: *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, op. cit., S. 83.
- 13 Brown, Peter: *Genèse de l'Antiquité tardive*, Paris, Gallimard, 1983, S. 16 ff.; vgl. auch das Vorwort von P. Veyne, der auf den Stil als Wissens-

- kategorie hinweist, ebd. S. XX. Zur äußeren Erscheinung und zur Theatralik verweise ich auf meine Analysen in: Maffesoli, Michel: *La conquête du présent*, Paris, PUF 1979, Kap. VII und VIII.
- 14 Zit. von R. A. Nisbet, op. cit., S. 272. Zur Stilisierung der Existenz vgl. Simmel, Georg: *Mélange de philosophie relativiste*, Paris, Felix Alcan, 1912, S. 217, und ders.: *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, op. cit., S. 53; auch seinen Text über Koketterie in »Sociétés«, Paris, Masson 1985 Vol. 1, Nr. 3, S. 20 f.
  - 15 Nisbet, R. A.: *La tradition sociologique*, op. cit., S. 54.
  - 16 Zum »ethischen Immoralismus« vgl. Maffesoli, Michel: *Der Schatten des Dionysos. Beitrag zu einer Soziologie des Orgasmus*, Frankfurt/Main 1986.
  - 17 Vgl. Maffesoli, Michel: *La violence totalitaire*, Paris; PUF 1979, Kap. IV und ders.: *Der Schatten des Dionysos*, op. cit., Einleitung und Kap. I.
  - 18 Ich verweise hier auf die ausgezeichnete und fundierte Studie von Patrick Tacussel: *L'attraction sociale. La dynamique de l'imaginaire dans la société monocéphale*. Paris, Lib. des Méridiens, 1984; vgl. auch Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1981<sup>2</sup>.
  - 19 Vgl. Jauß, Hans Robert: *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, S. 292, auch ebd. S. 278, S. 149; vgl. auch: Berger, Peter L. und Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1969.
  - 20 Vgl. den Artikel von Y. Atoji, op. cit., S. 1, der diese Verbindung von Ästhetik und Leben deutlich macht: »his philosophy of Art . . . is closely related to his philosophy of life (Lebensphilosophie).«
  - 21 Simmel, Georg: *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, op. cit., S. 111.
  - 22 Simmel, Georg, ebd., S. 131.
  - 23 Nisbet, R. A.: *La tradition sociologique*, op. cit., S. 127 f.
  - 24 Vgl. z. B. Simmel, G.: *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, op. cit., S. 169: »Auf der Suche nach Entsprechungen unterwirft (der Historiker) sein Material einer symbolischen Interpretation, wohingegen eine individualistische Methodologie, wie man sie in den Naturwissenschaften findet, versuchen würde, dieses Material auf seine elementaren Bestandteile zu reduzieren, um es Gesetzmäßigkeiten zu unterwerfen.«
  - 25 Simmel, Georg, ebd., S. 121.
  - 26 Simmel, Georg, ebd., S. 127.
  - 27 Berger, Peter L. und Thomas Luckmann, op. cit., S. 24 ff.
  - 28 Dazu muß man die Konsequenzen aus dem von L. Dumont so genannten »beträchtlichen Anwachsen der ästhetischen Kategorie« ziehen und vielleicht keine Angst mehr haben, zu »spekulieren«, mehr noch, zu »phantasieren« (Vgl. *Homo Aequalis*, Paris, Gallimard 1977, S. 247, Anm. 12). Wenn man die ästhetische Kategorie ein wenig erweitert und nicht nur die großen Kulturwerke betrachtet, kann man sich vorstellen, daß das gesamte Alltagsleben zum Kunstwerk wird.
  - 29 Simmel, Georg: *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, op. cit., S. 122.