

---

# Manfred Frank

---

Einführung in die  
frühromantische Ästhetik

---

Vorlesungen

---

edition suhrkamp

---

SV

es 1563  
edition suhrkamp  
Neue Folge Band 563

Das Schöne, heißt es, ist nicht das Wahre, während die Philosophie auf eine Sehnsucht der menschlichen Seele nach unmittelbarer Nähe zur Wahrheit verweist. Diese Situation änderte sich erst mit Kants kritischem Werk: Objektivität von Vorstellungen hat ihr Kriterium in der Wahrheit von Aussagen über sie; und letztere gründet in Produktionen transzendentaler Subjektivität, die auch als ›poetisches Handeln‹ verstanden werden dürfen. In der Nachfolge von Kant werden Schiller und Schelling der Ästhetik systemabschließende oder systemkrönende Funktion zuerkennen, und für die Frühromantiker (Friedrich Schlegel und Novalis, auch Solger) rückt Ästhetik auf in den Rang des höchsten epistemischen Mediums, in dem endliche Subjektivität mit dem Föhlung nimmt, woraus sie sich selbst versteht (»dem Absoluten«). Kunst wird »Darstellung des Undarstellbaren«, der als solche nicht zugänglichen Einheit unserer theoretischen und praktischen Vermögen.

Die Vorlesungen Manfred Franks durchmessen in eingehenden Textanalysen den weiten Weg von Kants »Analytik des Schönen« bis zu den ästhetischen Entwürfen der Jenenser Romantik. Sie setzen den Akzent auf die spezifisch *philosophische* Leistung der Schlegels, des Novalis und Solgers, die hinter gattungstheoretischen und anwendungsbezogenen Interessen regelmäßig zu kurz kam.

Manfred Frank  
Einführung in die  
frühromantische Ästhetik

*Vorlesungen*

Suhrkamp

6. Auflage 2015

Erste Auflage 1989

edition suhrkamp 1563

Neue Folge Band 563

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1989

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Gutfreund, Darmstadt

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-11563-3

## *Inhalt*

1. Vorlesung . . . . .	7
2. Vorlesung . . . . .	25
3. Vorlesung . . . . .	41
4. Vorlesung . . . . .	56
5. Vorlesung . . . . .	70
6. Vorlesung . . . . .	87
7. Vorlesung . . . . .	104
8. Vorlesung . . . . .	121
9. Vorlesung . . . . .	137
10. Vorlesung . . . . .	155
11. Vorlesung . . . . .	175
12. Vorlesung . . . . .	191
13. Vorlesung . . . . .	208
14. Vorlesung . . . . .	231
15. Vorlesung . . . . .	248
16. Vorlesung . . . . .	262
17. Vorlesung . . . . .	287
18. Vorlesung . . . . .	307
19. Vorlesung . . . . .	324
20. Vorlesung . . . . .	341
21. Vorlesung . . . . .	360
22. Vorlesung . . . . .	380
<i>Detailliertes Inhaltsverzeichnis</i> . . . . .	463



## I. Vorlesung

Seitdem die Philosophie nach der Natur des Schönen fragt – und schon die antiken Autoren tun das –, ist nicht nur der Gegenstand der Frage, sondern schon die Frage selbst einem schwerwiegenden Verdacht ausgesetzt. Das Schöne, heißt es, ist nicht das Wahre, während die Philosophie, wörtlich genommen als Liebe (*philia*) zur Weisheit (*sophia*), auf eine Sehnsucht der menschlichen Seele nach unmittelbarer Nähe zur Wahrheit verweist. »Wahrheit« wiederum ist ein Ausdruck für das, was vom Seienden als solchem und im ganzen »der Fall ist«. Nun könnte wahr nur heißen, was feststeht, unerschüttert von Veränderungen, vom Fluß der Zeit, von der Geschichte, vom Unvorhersehbaren. Für Platon z. B. ist das Werden der Bereich, in dem sich alles allaugenblicklich im neuen Lichte zeigt; er ist schlechterdings gleichbedeutend mit dem Nicht-Sein, dem *mè ón*. Diese starke These kann man sich verständlich machen, wenn man bedenkt, daß die Elemente des Werdens ihr Sein niemals in sich haben, sondern immer in einem anderen, einem folgenden oder an seine Stelle tretenden Element. Da jedes Nachfolgemoment in gleicher Weise des Seins beraubt ist und es wiederum in seinem nächsten suchen muß, löst sich die ganze Kette von Positionen in eine solche von Negationen auf. Wenn das so ist – und das scheint es doch ganz entschieden –, dann kann man nicht ohne weiteres behaupten, es gäbe überhaupt ein Sein im Werden. Nach Platon kann aus diesem Grunde das *óntos ón* – das wahrhaft Seiende – nur etwas sein, das vom Werden vollkommen abgelöst ist, keinerlei Beziehung mit diesem unterhält und schon deshalb, weil es ist, auch ewig bleibt, was es ist. In diesem Sinne ist der Begriff der *ousia*, des Wesens (oder der Natur) der Dinge, gefaßt. An ihm findet der wahrheitsgemäße und philosophische Diskurs Stütze und Halt.

Sie werden nun fragen: Was hat denn das rätselhafte Nicht-Sein des Werdens eigentlich mit dem Mißtrauen zu tun, das in der philosophischen und wissenschaftlichen Denktradition des Abendlandes immer wieder gegen die Ästhetik geäußert wurde? Vielleicht hilft hier die Überlegung weiter, daß der Begriff der Ästhetik an die Sphäre des Sinnlichen rührt. Ästhetik kommt von *aisthánesthai* – was übersetzt ungefähr heißt: (mit Sinnen) wahrnehmen.

Von Platon bis Frege, Descartes nicht zu vergessen, ist nichts gründlicher beargwöhnt worden als die Verlässlichkeit der sinnlichen Erfahrung. Der Argwohn ist dem wissenschaftlichen Gesichtspunkt immanent – denn nichts erweist sich in der Tat als unsicherer, wechselhafter, unbeständiger und stärker von einer Wahrnehmung zur anderen differierend. (Eine Verwandtschaft besteht allenfalls zur Zeit.) Niemals wiederholt sich eine Empfindung oder Erfahrung im Leben auf völlig identische Weise. Die Bestrebungen der Wissenschaften – wie auch der Philosophie – gehen aber gerade dahin, auf der Grundlage gut definierter und fester Begriffe zu arbeiten, deren Sinn sich nicht je nach der Verwendung ändern darf. Ebenso kann sich auch die Wahrheit nur auf dem Niveau einer begrifflich standardisierten Auseinandersetzung behaupten.

Beruhend aber die Wissenschaften nicht alle – abgesehen vielleicht von der Mathematik – in letzter Instanz auf Erfahrung? Gewiß haben sie mit der Erfahrung zu tun, doch muß man berücksichtigen, daß sie diese einer Operation unterziehen, die ihre Eigenart radikal verändert. Man nennt eine solche Operation, durch die sinnliche Gegebenheiten in ideelle Konstrukte verwandelt – oder auf den Begriff gebracht – werden, eine »Idealisierung«. Kraft ihrer Idealisierungen heben sich die Wissenschaften auch im einzelnen von einer vorwissenschaftlichen Betrachtungsweise ab, sofern nämlich ihre Objekte nicht, wie man glauben könnte, Empfindungen, sondern ideelle Objekte, Begriffe sind. So genügen sie der Forderung, Wahres über die Dinge zu sagen. Tatsächlich ist ein nur für die Sinne Seiendes weder wahr noch falsch; wir nehmen es ganz einfach wahr. Hingegen ist eine »Wahrheit«, was sich – über die wahrgenommene Sache selbst hinaus – von dieser *sagen* läßt. Das Sagbare ist Angelegenheit der Rede, welche die Griechen *lógos* nannten. Der *lógos* dient dem zugrundeliegenden Gedanken, der *diánoia*, sozusagen als äußeres Gewand und Transportmittel. In diesem Sinne hat Aristoteles sagen können: *ou gàr estì tò pseúdos kai tò alethès en toís prágmasin (...) all' en dianoiá* (Wahres und Falsches sind nicht in den Dingen, sondern im Denken [*Metaphysik*, VI. Buch, 4, 1027 b]). Der Gedanke schreitet auf zweierlei Wegen voran, nämlich erstens dem Weg der *diáresis* (vorgängige Analyse, Auseinanderlegen der Elemente) und zweitens dem Weg der *synthesis* (Zusammenführung, Verbindung, Reintegration). Beide Wege sind nicht-natürlich, also künstlich: Vermittels der Analyse sondert man aus der Vielfalt der sinnlichen Gegebenheiten ein ein-

zernes Merkmal auf Kosten anderer Merkmale aus; durch die Synthese verknüpft man es schließlich wieder mit anderen Merkmalen, die für wesentlich erachtet werden, um die Natur der Sache zu bestimmen, bis man zuletzt den Begriff der zur Diskussion stehenden Sache gewonnen hat. Der Begriff ist nicht mehr die Sache, sondern bezieht sich auf dasjenige, was deren Objektivität verbürgt. Nachdem das Objekt einmal in dieser Weise definiert und festgelegt ist, kann es nicht mehr zurückfallen ins schwankende Gebiet der sinnlichen Gegebenheiten; es ist der Veränderlichkeit enthoben und behält seine strenge Identität mit sich selbst. Man kann das sehr einfach veranschaulichen: Obwohl zwei Stücke Zucker einander niemals in jeder Hinsicht gleich sind, gilt doch eben dies für ihren Begriff, d. h. die wissenschaftliche Definition des Zuckers. Die Definition des Zuckers widersetzt sich der zerstörenden Macht des Werdens.

Ist diese theoretische Weichenstellung einmal vorgenommen, wirkt es weniger erstaunlich, daß die Ästhetik für ihr Bemühen, dem Sinnlichen – dem *aístheton* – in seiner flüchtigen Einmaligkeit Dauer zu verleihen, von der Philosophie schlecht bedankt worden ist und lange Zeit auch nicht die geringste Chance hatte, im System des abendländischen Szientismus Fuß zu fassen. Erst zu dem Zeitpunkt, als dies System von Selbstzweifeln bedrängt wird, tritt eine Änderung ein. Der Umschwung läßt sich historisch recht genau datieren. Und zwar handelt es sich um das Erscheinungsjahr der *Kritik der reinen Vernunft* (1781, <sup>2</sup>1787). Häufig wird bei der Erwähnung dieses Werkes vergessen, daß es nicht nur den Höhepunkt eines ungetrübten Rationalismus darstellt, sondern gerade einer Vernunft, die ihre Grenzen nicht mehr kennt und von ihrer Beschränktheit nichts weiß, die letzte Stunde ankündigt. Im übrigen findet sich bei Kant erstmals die semantische Unterscheidung zwischen Ästhetik im Sinne einer Theorie des Sinnlichen und Ästhetik im Sinne einer »Kritik des Geschmacks« (*KrV* A 21 = B 35/6, Anm.), welche auf eine Bewertung des Schönen in Form von Urteilen hinausläuft. Künftig wird in erster Linie die »Urteilkraft« als zuständig erachtet, wenn Fragen der Ästhetik zu behandeln sind. Kant bemerkt, daß »die Deutschen die einzigen sind, die sich des Worts *Ästhetik* bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was andere Kritik des Geschmacks heißen«. Diese Beobachtung begriffsgeschichtlicher Art, unauffällig auf den ersten Blick, erscheint bei genauerem Hinsehen doch bedeutsam genug, um darin

ein Symptom zu erkennen.

Ich höre Sie nun fragen: Liegt die Erfindung der Ästhetik nicht länger zurück? Haben wir es wirklich nur mit dem Erbe einer Sonderentwicklung der deutschen Aufklärung zu tun? Wie steht es denn mit der Antike, dem Mittelalter und der Renaissance? Sollten sie nichts von einer Ästhetik im eben präzisierten Sinne gewußt haben? Schließlich gibt es Beispiele genug: das *Gastmahl*, das zweite, dritte und zehnte Buch von Platons *Staat*, die *Poetik* des Aristoteles – zu schweigen von den zahlreichen antiken und modernen Traktaten, die, vermittelt durch Horaz' *Ars poetica*, an Aristoteles angeschlossen und zu einer wahren Hochkonjunktur von Poetiken in Renaissance, Barock und Aufklärung geführt haben. Schauen wir genauer hin.

Für Platon ist die Sache einigermaßen klar. Er verbannt die Poeten und Künstler kurzerhand aus seinem »Staat«, weil sie mutwillig gegen die Wahrheit verstoßen, indem sie Lügenmärchen und falsche Bilder in die Welt setzen. Im *Symposion* stehen nirgends die schönen Künste zur Diskussion, sondern es geht dort allein um die Idee des Schönen, und auch sie kommt nur als bloßes Mittel in Betracht, dazu ausersehen, die Seele vom Sinnlichen loszureißen und zum Wahren (*alethés*) und Guten (*agathón*) hinzuführen. Folgende Vorstellung liegt der platonischen Ästhetik zugrunde: Die Idee des *agathón* (also die Idee des Guten; desjenigen, welches das Funktionieren aller anderen ermöglicht, wobei *idéa* soviel wie Anblick oder Schau bedeutet; die Idee des Guten – des Sicht-Ermöglichenden – kann somit für die »Idee der Idee« selbst gelten, für die höchste Idee, welche allem Einsichtigen zu seiner Einsichtigkeit/Sichtbarkeit verhilft) – diese höchste Idee ist nun ihrerseits ein einsichtiges/sichtbares Seiendes (vgl. *Martin Heidegger, Platons Lehre von der Wahrheit*, Bern 1954, S. 37 ff.). Gegen Ende ihres Aufstiegs wird die von ihrer Sehnsucht dahin getriebene Seele sie »von Angesicht zu Angesicht« schauen, ist sie doch – heißt es – *toû óntos tò phanótaton*, unter allem Seienden das Sichtbarste, ja geradezu Herrin oder Garantin der Offenbarkeit des Seienden (*autè kyria, aletheían kai nóin paraschoméne*) (*Politeia*, 517c, 4) (vgl. l.c., S. 41). Nun hat das, was sich dergestalt von Angesicht zu Angesicht zeigt, keine Vermittlung durch einen sinnlichen Stellvertreter (Repräsentanten) – z. B. ein schönes Bild – nötig. Gleichwohl versteht Platon unter »Wahrsein« die vollkommene Übereinstimmung des wahrhaft Seienden (*óntos ón*) mit dem es erfassenden

Gedanken. Und es liegt dann in der Logik dieses Modells, daß ein adäquater Repräsentant vonnöten ist, damit von Wahrsein – als Adäquation beider – überhaupt gesprochen werden kann. Unter diesen Umständen kann man nur schwer der folgenden Frage ausweichen: Besteht nicht ein Widerspruch in Platons Konzeption einer authentischen Wiedervergegenwärtigung (Repräsentation) von Ideen? Denn einerseits scheint ja die Seele desjenigen, der nach der Wahrheit strebt, ein Bedürfnis zu verspüren, sie wieder zu vergegenwärtigen (re-präsentieren); andererseits müßten die Erinnerung (*anámnēsis*) oder alle anderen Formen von Wiedervergegenwärtigung (Repräsentation) nach Platon zugunsten der Wahrheit als solcher gerade strikt ausgeschaltet sein. Die Erinnerung ist ja nicht die Wahrheit selbst, sondern lediglich eine Orientierungshilfe für die Menschen, die in lauter sinnliche Vorstellungen verstrickt sind. Gleichviel also, ob sie künstlerisch oder nicht künstlerisch zugerichtet ist, die Nachahmung bzw. Wiedervergegenwärtigung der ursprünglichen Gegenwart bzw. des Originals wäre lediglich ein »Ersatz« der Idee, abgeleitet, unterlegen, von minderer und parasitärer Art – verglichen mit dieser selbst (vgl. dazu *Jacques Derrida, La double séance I*, in: *La dissémination*, Paris 1972, vor allem S. 208–220; sowie ders., *La mythologie blanche*, in: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, vor allem S. 274 ff.).

Der Widerspruch taucht bei Aristoteles wieder auf. In seiner *Poetik* stellt er fest, daß der Wunsch, etwas nachzuahmen, zur Natur des Menschen gehört und sich in der künstlerischen Tätigkeit lediglich in besonders ausgezeichneter Weise ausdrückt. Als Tier, das mit Sprache begabt ist, ist der Mensch in der Lage, seine Gedanken vernunftförmig zu artikulieren. Unter anderem kommt der figurale oder metaphorische Diskurs dieser seiner Begabung entgegen. Metaphern beruhen auf der Ersetzung eines Zeichens (und eines Signifikats) durch ein anderes, nach Maßgabe einer Ähnlichkeitsbeziehung, die ihr Schöpfer zwischen beiden entdeckt. Als Beispiel führt Aristoteles den altbekannten König der Tiere an, der durch die angesonnene Ähnlichkeit der Majestät und Stärke des Löwen im Tierreich mit der Herrlichkeit und Souveränität des Königs über seine Untertanen zur Metapher wurde. Die Annahme einer Ähnlichkeitsbeziehung sichert den Übergang vom einen zu anderen.

Die Metapher im aristotelischen Sinne enthält einen weiteren, vielleicht nicht so sehr bekannten, in unserem Zusammenhang je-

doch bedeutsamen Aspekt. (Vgl. meinen Aufsatz *Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher*, in der Neuauflage von *Das Sagbare und das Unsagbare*, Frankfurt/Main 1989.) Aristoteles sagt, die Metapher leiste auch dies, daß sie Gedanken repräsentiert. Abermals stoßen wir hier auf das platonische Paradox. Einerseits ist die Metapher – als Schlüsselbegriff der Poetik – eine Form des Diskurses, der Rede (*léxis*); andererseits soll sie etwas repräsentieren, das an sich nicht Rede ist, sondern ihr voraus oder vielmehr diesseits ihrer Schwelle liegt, nämlich den Gedanken (*diánoia*). Nun sind Gedanken – wie Saussures Signifikate – an sich nicht sinnlich wahrnehmbar; ohne einen materiellen Träger müßten sie unkörperlich und unvernommen bleiben. Darum ist die Metapher, obgleich sie die Wahrheit nur indirekt zum Ausdruck bringt, derselben doch wesentlich. Was Aristoteles nicht daran hindert, ihr einen gegenüber dem unmittelbaren Von-Angesicht-zu-Angesicht der Gedankenerfassung minderen Rang zuzuweisen. Metaphern sind, erläutert er, nur »gewissermaßen« wahr, nämlich lediglich insofern sie Ausdrücke für die Versinnlichung von Gedanken bereitstellen (*Poetik* 1148 b und *Rhetorik*, 1. Kapitel des III. Buchs). Eben diese Wahrheit kann in der Poesie, durch mimetische Reproduktion, nur »imitiert« werden, und zwar auf eine wesentlich uneigentliche, unvollkommene, ja fehlerhafte Weise.

Die platonischen und aristotelischen Theorien stehen also unter einer Spannung, deren Rekapitulation sich lohnt, setzt sie sich doch fort und hält sich durch in der Verachtung, welcher die Ästhetik während der gesamten Epoche der Metaphysik ausgesetzt sein wird. Auf der einen Seite muß die Wahrheit – als Zielbegriff der reinen *diánoia* – erscheinen. Denn durch ihre Definition ist sie auf den Seinsstatus der adäquaten Entsprechung von Sache und Intellekt festgelegt. Nun dürfte die Idee, um solche Übereinstimmung zu gewährleisten, sich unserer (intellektuellen) Erfassung nicht entziehen. Sie muß erscheinen, d. h. offenbar oder sichtbar werden. Das kann sie jedoch nur, indem sie sich aufspaltet einerseits in sich selbst, wie sie an sich ist, andererseits wiederum sich selbst, aber nun: wie sie der (intellektuellen) Anschauung sich darbietet. Was wäre nun dieses Sich-Darbieten (oder: Erscheinen), wenn nicht die Wiedervergegenwärtigung (Re-präsentation) der ursprünglichen Gegenwart (Präsenz) der Idee?

Eine Repräsentation ist durchaus eine *mimesis*, denn sie erzeugt das Doppel der vermeinten Sache (in diesem Falle, aber nicht not-

wendig, der Idee). Fällt die Verdoppelung originalgetreu und vollkommen ähnlich aus, verschwindet auch jede qualitative Differenz, die sie vom Urbild, vom *týpos* oder vom *eídos*, trennt. Dann ist sie aber gleich doppelt überflüssig: Bestenfalls stimmt der »Imitant« genau mit dem Vorbild überein, verliert aber dann als solcher seinen Wert und hebt sich gleichsam dem Original zuliebe auf; schlimmstenfalls entstellt der »Imitant« das Modell durch eine unähnliche Reproduktion und schadet ihm. Die *mímesis* ist also entweder wertlos oder nichtig – oder dem Modell gegenüber allzu eigenständig und darum verwerflich. – Auf der anderen Seite ist es richtig, daß ohne *mímesis* keine Präsenz, keine Erscheinung der Idee möglich ist. Man erkennt sogleich die Schwierigkeit, wenn man *idéa* wörtlich mit »Blick« oder »Sichtbarkeit« übersetzt. Eine unsichtbare, nicht offenbar und erscheinend gemachte Idee wäre keine und zeigte sich niemandem.

Die bloße Idee der Sichtbarkeit – der Idealität in der griechischen Wortbedeutung – verlangt als Ergänzung jemanden, für den, und etwas, durch das sie sich offenbart. Der Jemand ist natürlich das Subjekt der Einsicht, welches den griechischen Autoren übrigens noch nicht viel Kopfzerbrechen bereitet; das vermittelnde Etwas (das Organ) der Re-präsentation hingegen, das Bild, der »Imitant«, das *mímema* – dieses Etwas ist ganz und gar unentbehrlich, wenn sich die Idee offenbaren soll. Der »Imitant« hat einmal den Anforderungen der Modelltreue zu genügen, umgekehrt ist jedoch auch das Modell auf die Nachahmung angewiesen, da außerhalb ihrer Urbildtreue keine Entsprechung zwischen Wahrheit und Intellekt behauptet werden könnte und somit die Wahrheit nicht zur Erscheinung käme.

Wenn dies soweit richtig ist, darf man jetzt schließen, daß der philosophische Diskurs es sich eigentlich nicht leisten kann, sich einfach hinwegzusetzen über den Imitanten, der im poetisch-ästhetischen Medium nur seinen extremsten Ausdruck findet. Gleichwohl haben Platon wie Aristoteles ihn verdächtigt, den Blick unstatthaft von der einzig authentischen Schau, derjenigen ins Angesicht der Wahrheit, abzulenken – wobei sich letzterer freilich mit der Hoffnung trug, die verwirrende »Ähnlichkeit« der Ausdrücke im ästhetischen Diskurs auf eine schlichte »Koinzidenz« reduzieren zu können. Demnach sollte zwischen der Analogie und der Identität eine *homoíosis* ins Mittel treten, kraft deren der sinnliche Ausdruck als Darstellung (Repräsentation) eines

(von sich aus nicht manifesten) Gedankens erscheinen kann. In ihr gründet jene allegorische Funktion, die man der poetischen Rede zugesprochen hat, denn die Poesie spricht von anderem als von sich selbst (*ál̄la kaī ál̄lōs agoreú̄ei*). Dies andere aber ist (oder soll sein) ihre Wahrheit.

Mehr als zwei Jahrtausende lang hat die Kunst aufgrund dieser Prämissen für eine Art minderer und nur tastender Erkenntnis (so als »cognitio inferior«, nach der berühmten Definition Alexander Baumgartens) gelten müssen. Erst ein radikaler Bruch mit dem zugrundeliegenden Modell der Re-präsentation einer ursprünglichen und idealen Präsenz sowie dem zugehörigen Wahrheitsmodell, das eine einfache Korrespondenz zwischen Sache und Intellekt voraussetzt, hat den ästhetischen Ausdruck aus der vor-»ästhetischen« Bevormundung befreit. Damit das frühere philosophische Paradigma verschwinden konnte, mußte die Auffassung vom Wesen der Repräsentation und das ihr innig verbundene Wahrheitsmodell völlig neu begründet werden.

Kant war es, der den epistemologischen Grund der sogenannten Metaphysik – also der Annahme einer Hinterwelt von idealen und an sich bestehenden Entitäten, denen unser Erkenntnisvermögen sich nur anzumessen hätte – völlig umarbeitete. Kant glaubte ja nachgewiesen zu haben, daß unser Gemüt – abgesehen von der Eingangspforte der sinnlichen Erkenntnisquellen – nicht bloß passiv oder rezeptiv ist, daß vielmehr die Denkfunktion auf einer Aktivität beruht, deren Urheber das selbstbewußte Subjekt ist. Der Intellekt ist folglich weit davon entfernt, sich den Gegebenheiten, die durch die Sinne einströmen, auszuliefern; vielmehr konstituiert oder entwirft er souverän ein Bild der Welt. Freilich, nicht daß sie ist, sondern wie sie uns erscheint, gilt hier als Faktum. Das Faktum entspringt allein der Tätigkeit unserer Subjektivität, so daß man auch sagen könnte, es ist unsere Schöpfung. Nach dieser Wendung läßt sich eine Wahrheitsdefinition, die dem Denken eine einseitige Unterwerfung unter die Realität abverlangt, nicht mehr aufrechterhalten.

Mehr noch: Kant zufolge wird die Adäquatheitsforderung durch ein zweites, stärkeres Argument untergraben. Dieses Argument fußt auf einer genialen Entdeckung, die Konsequenzen von besonders großer Tragweite nach sich zieht. Und zwar liegt die Entdeckung im Nachweis der Beziehung, die *zwischen* der Struk-

*tur des Objekts* und der *Form des Urteils* besteht. Kants Keimgedanke ist – in starker Vereinfachung –, daß das, was wir *Objekte* nennen, nichts anderes ist als das, worauf wir in *wahren Urteilen* bezugnehmen. Darin unterscheiden sich Objekte von Gegenständen bloß subjektiver Vorstellungen (*KrV* B 142). Nun ist Denken Urteilen, und Urteilen ist die Funktion, durch welche eine Mannigfaltigkeit verschiedener Vorstellungen in einer einzigen vereinigt wird. Dieselbe Funktion, die eine Vielfalt von Vorstellungen im Urteil zu einer einzigen Vorstellung verbindet, konstituiert in ihrer Anwendung auf die Mannigfaltigkeit des sinnlich Gegebenen die synthetische Einheit eines Objekts (*KrV* A 79 = B 104 f.). Ist das der Fall, so muß man annehmen, daß nichts grammatisches Subjekt eines empirischen Urteils sein kann, in dessen Begriff nicht mindestens zwei voneinander unterschiedene Inhalte oder Aspekte ausgemacht werden können. So erweist sich die Verschiedenheit der im Subjekt-Terminus vereinigten Qualitäten als notwendige Bedingung der Möglichkeit, daß ihm eine Vielzahl distinkter Prädikate beigelegt werden können; andernfalls würde das über ihn gefällte Urteil den in der Stellung des Subjekt-Terminus ausgesagten Inhalt lediglich (tautologisch) wiederholen. Kant war überzeugt, daß die Synthetizität ein *definiens* des Urteilens sei, weil nur ein Urteil, das ein vielfältig prädzierbares Subjekt enthält, dem Kriterium der Verifizierbarkeit bzw. – ihr entsprechend – der Negierbarkeit genügt. Ein nicht verifizierbares Urteil könnte sich auf kein Objekt beziehen. Demnach muß auch das Bewußtsein, das von einem Objekt existiert, als ein solches gedacht werden, das von der synthetischen Verknüpfung verschiedener Vorstellungen besteht.

Haben wir uns mit dieser etwas komplizierten Überlegung am Ende aus unserem ästhetischen Kontext herausbewegt? Keineswegs, denn wenn wir nun unsere Überlegungen auf die Erfahrung des Schönen und der Kunst anwenden, so finden wir, daß der Geschmack im Kantschen Sinne ebenfalls – und zweifellos – eine Aussagestruktur hat und also in einem Urteil fundiert ist: Ich behaupte im Hinblick auf eine bestimmte Konfiguration meiner Vorstellungen, deren Dasein mich nicht weiter interessieren muß, daß sie mir gefällt (oder daß sie mich ästhetisch befriedigt). Die Urteilsstruktur spielt in Kants Ästhetik sogar eine zentrale Rolle; seine dritte Kritik heißt aus guten Gründen *Kritik der Urteilskraft*. Aber damit ist zunächst nur der subjektive Aspekt ans Licht gebracht, die

Art, in der das Subjekt sein ästhetisches Wohlgefallen artikuliert. Sollte diese Artikulation mit der Urteils- und Aussagestruktur übereinkommen, von der wir eben sprachen? Schelling vertritt in der Tat eine solche Ansicht, wenn er in seiner *Philosophie der Kunst* (von 1802/3), der ersten expliziten Kunstphilosophie übrigens, die das Abendland hervorgebracht hat, von der »redenden Kunst« spricht (*Sämmtliche Werke*, I. Abteilung, Band 5, [hinfort zit.: *SW I/5*], hg. von K. W. F. Schelling, Stuttgart 1856–61, 482 f. und 632 f. Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diesen Text; er ist seither nachgedruckt als Suhrkamp-Taschenbuch *stw* 522, Frankfurt 1985 [= *Schellings ausgewählte Schriften*, Bd. 2]). Was ist darunter zu verstehen? Schelling lenkt unsere Aufmerksamkeit auf den scheinbar harmlosen, tatsächlich jedoch folgenschweren Umstand, daß die Struktur des Wissens von der der Wahrnehmung völlig verschieden ist. »Ich *sehe* oder *gewahre* ein Ding, dagegen *weiß* ich, daß es so oder so beschaffen ist«, lautet die Formel, durch die das Wissen auf den Diskurs, genauer: die Verkettung von Aussagen, verwiesen wird (l.c., 482). Schelling bemerkt dazu, daß die meisten westlichen, aber auch östlichen Sprachen terminologisch nicht zwischen »Sprache« und »Vernunft« unterscheiden, und folgert: Die Vernunft teilt sich mit in der Rede, als *lógos*, als logische Verknüpfung von Aussagen (483). Schelling macht nun den Zusatz, der in diesem Zusammenhang besonders wichtig ist, daß die Sprache – der *lógos* – nicht nur propositional verfaßt, sondern auch und eben darum schöpferisch oder, wie die Griechen sagen, poetisch (*poietikós*) ist. Sie bringt eine Welt hervor, sie läßt uns sehen, welche »Bewandtnis« es mit dem Universum und den Tatsachen darin hat. Der *lógos* ist diesem Verständnis nach »das sprechende Wort Gottes« und zugleich »der Akt seines ewigen Schaffens« (ebd.). Ursprünglich bildet er sich nur dem *lógos poietikós*, dem schöpferischen Dichterwort, ein; zu ihm – meint Schelling – stehen die Sätze der Wissenschaft im Verhältnis bloßer Abkünftigkeit, sie sind nurmehr der inerte Niederschlag vorgängiger schöpferischer Welterschließung durch das Dichterwort. Die doppelte Aufwertung des *lógos* im Blick auf die »schaffende« Tätigkeit – er enthüllt uns selbsttätig eine Welt – und die Satzstruktur jeder Ins-Werk-Setzung von Wahrheit mußte unfehlbar Spuren in der ästhetischen Theorie, schon bei Kant, erst recht bei den Romantikern hinterlassen. Nicht länger mehr wird der Kunst die authentische Darstellung des Wahren abgesprochen;

vielmehr ist's allein und ursprünglich in der und durch die Kunst, daß das Wahre sich aktiv ins Werk setzt. Schelling unterscheidet in seiner *Philosophie der Kunst* zwischen dem »sprechenden Wort« (in seiner lautereren Transitivität) und dem gesprochenen (oder »geronnenen« oder »gestorbenen«) Wort, welches der Endlichkeit anheimgegeben ist (483 f.). Unter »sprechendem Wort« versteht er die ursprüngliche Öffnung eines Weltverständnisses als eines Gesamts von Sachverhalten (die man sich als propositional artikuliert vorstellen muß); mit »gesprochenem Wort« meint er die konkrete Beschaffenheit einer Welt, in welcher diese oder jene Population sich eingerichtet hat und welche ebenfalls im Licht des *lógos* erschlossen ist, nämlich als ein Bewandtniszusammenhang oder Gesamt von wahren Propositionen, so freilich, daß im ersten Falle die Propositionen transitiv Welt erschließen, während sie im zweiten Falle mit den Bedeutungen lediglich arbeiten, welche die vorgängige Welterschließung ihnen an die Hand gegeben hat. Man könnte mithin unterscheiden zwischen einer *Wahrheit*, (schöpferische Welterschließung, poetisches Handeln) und einer *Wahrheit*, (Entdeckung der Tatsachen, welche von der erschließenden Tätigkeit von *Wahrheit*, gesetzt worden sind). (Vgl. *Ernst Tugendhat, Heideggers Idee von Wahrheit*, in: *Gunnar Skirbekk* (Hg.), *Wahrheitstheorien*, Frankfurt/M. 1977, 431–448.)

Unter Bedingungen der Geltung dieses Paradigmas ist die Kunst nicht länger mehr dem Vorwurf ausgeliefert, die Dinge, Ideen oder Gefühle schlecht zu kopieren und damit die allein der Darstellung würdige Wahrheit zu verfehlen. Im Gegenteil ist's die Adäquationstheorie der Wahrheit, die unter den Hieben einer neuen Auffassung zerfällt, derzufolge die Objektivität der Welt in letzter Instanz nichts anderes ist als der tote Niederschlag einer vorgängigen Tätigkeit, deren Urheber das absolute Subjekt ist, die sich aber nur in Form von Sätzen ins Werk setzt. Nicht länger mehr ist Welt das Gesamt der Dinge, sie ist das Gesamt dessen, was von diesen Dingen der Fall ist (also das Gesamt der Tatsachen). Durch singuläre Termini beziehe ich mich auf Sachen, aber nur in ganzen Sätzen (Propositionen) kann ich auf Tatsachen Bezug nehmen. Um beide Operationen ausführen – mehr noch: um mich wahrheitswertfunktional positiv oder negativ auf Sachverhalte beziehen zu können –, muß ich einerseits über ein System von singulären Termen verfügen, deren Funktion es ist, mir zu Seiendem als solchem Zugang zu verschaffen; andererseits muß ich aber auch wissen kön-

nen, was jeweils von diesem Seienden gilt (›der Fall ist‹); und dazu muß ich die Dinge auf das *hij* überschreiten können, was ihnen wahrheitsgemäß zukommt: eine Überschreitung, deren Struktur eben die Prädikation als Ergänzung der schlichten Objektidentifikation ist.

Gewiß ist all dies in Schellings Ästhetik und in den romantischen Entwürfen einer Kunstphilosophie erst ansatzweise entwickelt. Doch aber zeichnet sich das Wesentliche schon ab: Es besteht darin, daß der über Jahrtausende gedemütigten Kunst ein wesentlicher Bezug zu dem zuerkannt wird, was ich eben die Wahrheit genannt habe. Die ursprüngliche und schöpferische Öffnung eines Raums von Verständlichkeit fällt der *poiesis* zu, und erst im Rahmen dieses vorgängig eröffneten Sinnzusammenhangs kann dann die wissenschaftliche Entdeckung, die *Wahrheit*<sub>2</sub>, Platz greifen. Die Wahrheit im Sinn der Adäquation erweist sich somit als abkünftiges und sekundäres Phänomen gegenüber der Wahrheit als Sinnerschließung, zu deren ursprünglichem Ausdruck die Kunst sich macht. Auf diese Weise kann nicht nur gesagt werden, daß die Kunst vom Zugang zur Wahrheit nicht ausgenommen ist, sondern geradezu, daß eben durch die ästhetische Produktion Wahrheit sich öffnet und zu entdecken gibt. In diesem Sinne verstehe ich den berühmten Ausspruch von Paul Klee: »Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sie macht sichtbar.« Dieser Satz könnte als Motto nicht nur über der romantischen Ästhetik, sondern noch über Heideggers Abhandlung *Über den Ursprung des Kunstwerkes* (von 1935/36) stehen. Ihr werde ich mich zum Abschluß dieser ersten Vorlesungsstunde zuwenden.

Heidegger beruft sich in diesem nicht gerade faßlich geschriebenen, sondern sprachlich dornigen Text auf ein berühmtes Verdikt gegen die Wahrheitsanmaßung der Kunst. Hegel hat es in der Einleitung zu seinen (durch Hothos Nachschrift uns überlieferten) *Vorlesungen über die Ästhetik* ausgesprochen:

Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können: (...). Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. (...) In all diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren. (...) Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzu-

rufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen (*Ästhetik*, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1955, 56 f.).

Wir begegnen da deutlich wieder dem Vorurteil, das den schönen Künsten die Kompetenz abspricht, die Wahrheit so darzustellen, wie es sich gehört, nämlich wissenschaftlich. Übersetzt in unsere Begrifflichkeit, läuft der Hegelsche Vorwurf darauf hinaus, daß die Kunst nicht zur Entdeckung der *Wahrheit*, geschickt ist. Wer über die Berechtigung dieses Satzes entscheiden will, sagt Heidegger, ist vor keine geringere Aufgabe gestellt als die, »das abendländische Denken seit den Griechen« auf seine Geltung hin zu prüfen (*Vom Ursprung des Kunstwerkes*, in ders.: *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950, <sup>4</sup>1963, 67).

Warum legt Heidegger der aus Hegels *Ästhetik* zitierten Passage ein solches Gewicht bei? Und wie erklärt er sich deren Bedeutsamkeit für das ganze Abendland? Die Antwort muß lauten: weil sie der Wahrheit im Sinne von Entdecktheit den Vorzug gibt und folglich die Wahrheit im Sinne von Erschlossenheit ausblendet. Aber haben wir nicht eben erst zugestanden, daß die Wahrheit sich in assertorischen Sätzen ausspricht, die sich auf »innerweltliche« Tatsachen beziehen? Nun darf eine Assertion, um einlösbar zu sein, nicht dunkel, verworren oder semantisch undeutlich sein – womit genau die drei Verdachtsmomente bezeichnet sind, denen die schönen Künste gemeinhin ausgesetzt sind. Baumgarten hatte in der Nachfolge Leibnizens versucht, den der künstlerischen Darstellung eigentümlichen Mangel an Deutlichkeit damit zu entschuldigen, daß diese durchaus Erkenntniswert habe, daß ihre Begriffe lediglich verworren, noch nicht zur Deutlichkeit und ans Licht einer klaren Reflexion aller ihrer Implikationen gebracht seien. Kant, gewiß unverdächtig, der Undeutlichkeit das Wort zu reden, hat gleichwohl diese bequeme und allzu rationalistische Erklärung verworfen, indem er uns zu denken gibt, daß der dem Schönen eigentümliche Rätselcharakter sich niemals gänzlich auflösen wolle, und zwar aus Gründen, die mit seiner Struktur zusammenhängen. Sie werden im § 49 der *Kritik der Urteilskraft*, wo das Wesen der ästhetischen Idee folgendermaßen bestimmt ist, genauer ausgeführt: »Unter einer ästhetischen Idee (aber) verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht