

# Grundlagen der philosophischen Ästhetik

## Eine Problemskizze in programmatischer Absicht

Von Heinz PAETZOLD (Hamburg)

### I.

Der Gebrauch des disziplinarischen Titels einer philosophischen Ästhetik ist seit Alexander Gottlieb Baumgarten nicht mehr in das Belieben eines jeden Einzelnen gestellt. Baumgarten wurde zum Begründer der erst in der Neuzeit entstandenen Ästhetik, indem er drei, das philosophische Denken immer wieder beschäftigende Probleme und Themen in eine organische Verbindung brachte.

Da gab es erstens ein Nachdenken über das *Schöne*. Seit Platons Zeiten hat sich die Philosophie durch die Erscheinung des Schönen herausgefordert gefühlt. Zu den ebenso vielfältigen wie tiefgründigen Bemühungen, das Schöne durch das Geflecht von Begriffen philosophisch zu explizieren, gehören die Spekulationen eines Plotin wie des Dionysius Areopagita. Im Mittelalter waren es vor allem Hugo von St. Victor, Thomas von Aquin, Albertus Magnus und Ulrich von Straßburg. Diese zumeist platonisch inspirierte Schönheitsspekulation war in der Renaissance und in der frühen Neuzeit durch Ficino und Shaftesbury neu belebt worden.

Neben diesem Nachdenken über das Schöne gab es zweitens eine Reflexion über Wesen und Stellung der *Künste* im Leben der Menschen. Man denke an Platons Verbannung der Kunst aus einem idealen Staat, weil sie eine Verführerin der menschlichen Seele sei. Man erinnere sich an des Aristoteles Theorie des Dramas mit ihren beiden prominenten Lehrstücken, das Drama sei als Mimesis zu deuten, und zwar als Mimesis einer Handlung, und das Drama habe eine die Leidenschaften des Menschen reinigende Funktion. Man denke an Horazens in dem Lehrgedicht „Ars poetica“ vorgetragene Definition der Poesie, derzufolge die Dichtung ebenso nützen wie erfreuen soll. Man rufe sich des Augustinus und des Boethius anagogische Theorie der Musik ins Gedächtnis. Man denke an Dantes Dichtungstheorie. Einen spezifisch neuzeitlichen Brechungsindex erhielt die Theorie der Kunst durch das seit der Renaissance sich anbahnende Prinzip der Autonomie der Künste. Hier sind neben anderen Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci als Theoretiker der autonomen Bildenden Kunst zu nennen. Für den Bereich der Literatur denke man an die Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts, also etwa an Scaliger, an Batteux, Boileau, Bouhours, Crousaz und Dubos in Frankreich, an Opitz, König, Bodmer und Breitinger im deutschsprachigen Bereich, ferner an die Bemühungen um Grundlegungen der literarischen Kritik bei den Engländern Shaftesbury, Hutcheson und Addison. Last but not least mußte man Giambattista Vico nennen sowie die italienischen Humanisten (etwa Landino und Poliziano).

Typisch für die Geschichte der Philosophie war indessen, daß man nur selten das

Problem der Kunst mit der Schönheitsspekulation verband. Baumgarten tat dies. Zum Begründer der philosophischen Ästhetik wurde er freilich, weil er noch einen dritten Kreis von Fragen beachtete. Für die philosophische Ästhetik wurden nicht allein das Problem der autonomen Kunst und das des Schönen wichtig, sondern darüber hinaus eine neue Sicht der *menschlichen Sinne*. Indem Baumgarten im Zuge der Schulphilosophie von Leibniz und Wolff einsah, daß die Sinne nicht nur Widerpart oder Vorbereiter verstandesmäßiger diskursiver Erkenntnis sind, sondern daß ihnen vielmehr eine eigene Vollkommenheit eignet, überwand er eine lange Tradition der Abwertung der menschlichen Sinne, reichend von Platon über Aristoteles, in der Neuzeit reaktiviert durch Descartes. Zwar hatte es immer wieder Gegenströmungen gegeben, so schon bei Plotin und dem Neuplatoniker Thomas Gallus, bei den englischen Empiristen sowie bei den italienischen Humanisten. Aber diese Tendenzen kamen zumeist der Theologie und der Rhetorik zugute. Die systematische Philosophie zog daraus wenig Nutzen.

Reinigt man Baumgartens Ästhetik von gewissen Relikten naiver Traditionsgebundenheit, präpariert man also ihren reinen Gehalt heraus, so zeigt sich die folgende Argumentationsstruktur: Die ästhetische Erfahrung hat einen zutiefst humanen Sinn. Denn sie ermöglicht den Menschen, frei über ihre Sinne zu verfügen. Die ästhetische Erfahrung hilft, die Sinne zu schärfen, zu verfeinern, oder – wie Baumgarten sagt: – zu vervollkommen. Das befähigt den Menschen zur Erfahrung der Schönheit. Das Vehikel, das dazu dient, die Brücke zwischen den verwilderten bzw. ungebildeten Sinnen und ihrer vollendeten Gestalt zu schlagen, ist die Kunst. Worauf es in unserem Zusammenhang lediglich ankommt, ist der Umstand, daß auf diese Weise eine organische Verknüpfung von Kunst, Schönheit und Sinneswahrnehmung hergestellt ist (vgl. Heinz Paetzold, Einleitung zu A. G. Baumgarten, Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes [1983]).

Nach Baumgarten gab es eine nur etwa zwei Generationen währende enge Verbindung von Philosophie und Ästhetik. Durch Kant wurde die Ästhetik zu einem Teilgebiet der nun auch erneuerten Philosophie. Zwar war sich schon Baumgarten darüber im klaren, daß eine Integration der Ästhetik in den Corpus der philosophischen Wissenschaften die Gesamtgestalt der Philosophie verändern mußte. Aber wirklich vollzogen wurde dieser Schritt erst durch Kant. Mit Schelling, Hegel und Schopenhauer vertiefte sich die Einsicht, daß die Philosophie bei der Ergreifung der ihr eigenen Möglichkeiten auf das Ganze des Seins konstitutiv auf die Ästhetik angewiesen war. Auf die historischen und systematischen Aspekte dieses Vorganges sei hier nicht näher eingegangen (vgl. Heinz Paetzold, Ästhetik des deutschen Idealismus [Habil.schr. Hamburg 1978, 1983]).

Ich ziehe statt dessen drei für meine weiteren Überlegungen entscheidende Schlüsse, wenn ich feststelle: Will man das im deutschen Idealismus erreichte philosophische Niveau der Ästhetik nicht unterbieten, dann muß die Ästhetik *erstens* auf einer irgend gearteten transzendental-kritischen Ebene durchgeführt werden. *Zweitens* ist die Ästhetik als philosophische Theorie zu konzipieren. Weder Künstlerästhetiken noch Kunstkritik noch Methodologie der Kunstwissenschaften können die Ästhetik ersetzen, wohl aber ergänzen. *Drittens* hat die

Ästhetik auf ihre Stellung in der Gesamtheit der Philosophie zu reflektieren. Die Ästhetik muß ihren systematischen Ort in der Philosophie angeben können.

## II.

Nun verhält es sich historisch zweifellos so, daß die in der klassischen deutschen Philosophie sich bekundende Nähe von Kunst und Philosophie, von Ästhetik und Philosophie nach dem Ende des Idealismus zerbrach. Das Begriffsgeflecht der Philosophie eignete sich zunehmend weniger dazu, die Kunst wahrhaft zu begreifen. Manche hat es dazu geführt, der Philosophie insgesamt die Fähigkeit abzusprechen, kompetente Äußerungen über die Künste zu tun. Zwar sind in der Ästhetik des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts bedeutende Neuansätze zu verzeichnen. Aber man muß auch feststellen, daß es ansonsten wichtige philosophische Strömungen des 20. Jahrhunderts gibt, die kaum Zugang zur Ästhetik gefunden haben. Man denke an den logischen Empirismus und an die sprachanalytische Philosophie.

Statt einer kritischen oder metakritischen Erörterung der Ästhetiken des 20. Jahrhunderts erlaube ich mir, eine programmatische Skizze meines eigenen Ansatzes zu geben. Mir kommt es darauf an, daß die Maße auch in systematischer Hinsicht richtig genommen werden. Wie also hat eine Rekonstruktion der philosophischen Ästhetik heute auszusehen? Das Programm einer solchen Ästhetik, die sowohl auf der Höhe der zeitgenössischen Philosophie als auch auf der Höhe künstlerischer Arbeiten unserer Tage sich bewegt, will ich in zwei Schritten entfalten. Zunächst gehe ich auf die interne Ausgestaltung der Ästhetik unter grundbegrifflichem Aspekt ein. Danach erörtere ich die Frage nach der Beziehung der Ästhetik zur Gesamtgestalt der Philosophie.

## III.

Denkt man heute über philosophische Ästhetik nach und tut man dies in einer gewissen historischen Informiertheit, dann wird man alsbald finden, daß die philosophische Ästhetik sich vornehmlich zwei Fragen, man ist geneigt zu sagen: zwei Vexierfragen, gegenüberstellt. Die philosophische Ästhetik hat erstens das Rätsel der *ästhetischen Erfahrung* zu erhellen. Zweitens muß die Ästhetik eine Antwort geben können auf die Frage, was die *Kunst* sei. Die angesprochenen Probleme werde ich gleich näher beleuchten. Zuvor möchte ich wenigstens einige rhapsodische Hinweise geben, die plausibel machen wollen, warum der Beriff des Schönen nicht mehr im Zentrum der Ästhetik steht. Damit ist eine Differenz zum Typus klassischer Ästhetik angezeigt.

Zunächst ist festzustellen, daß wir den Begriff des *Schönen* oder der Schönheit auf alle möglichen Phänomene anwenden. Wir sprechen von schönen Landschaften, von schönen Autos, von schönen Menschen usw. Es gibt das schöne Wetter, aber auch die schöne Bescherung. Wir sagen von einer Handlung, sie sei schön:

„Das hast du schön gemacht!“ Neuerdings unterzeichnet man in Deutschland Briefe mit der Formel: „Mit schönen Grüßen!“ Es mag zwar durchaus sein, daß allen diesen Prädikationen eine Erfahrung vorausgeht, die in irgendeiner lockeren oder engeren Beziehung zur ästhetischen Erfahrung steht. Dennoch würde es schwerfallen, Schönheit als diskriminierenden Term der ästhetischen Erfahrung aufzuweisen. Schön ist ein Prädikat, das eher auf alle möglichen Seinsarten angewendet wird als auf künstlerische Hervorbringungen. Schönheit ist – so möchte ich behaupten – eine grundlegende Qualität des Lebendigen. Dann aber eignet sie sich nicht vollständig zur spezifizierenden Charakteristik der ästhetischen Sphäre.

Außerdem wird man heute nicht mehr ohne weiteres von den schönen Künsten sprechen wollen, wie es dem 18. und noch dem 19. Jahrhundert geläufig war. Es gibt nicht nur eine „Ästhetik des Häßlichen“. Das Monströse, das Übertriebene, gar das Absurde sind durchaus Richtungen genuin künstlerischer Hervorbringungen. Der für klassische Schönheitsbegriffe – etwa bei Thomas, bei Hegel und Kant – typische Bestandteil des Reinen kann nicht mehr umstandslos mit Kunst in Beziehung gebracht werden. Ich behaupte nicht mehr als dies: Schönheit scheint mir weit eher ein Begriff von universaler Ausdehnung und Anwendung zu sein als ein spezifizierender Term der ästhetischen Erfahrung oder der Kunst.

Nach diesen vorläufigen Bemerkungen komme ich zum ersten Problemkomplex der philosophischen Ästhetik. Was ist *ästhetische Erfahrung*? Weiter oben deutete ich schon an, daß die Ästhetik post Kant dessen transzendental-kritisches Niveau nicht unterbieten darf. Die Frage, was die ästhetische Erfahrung sei, läßt sich demnach nicht von den Objekten her beantworten. Nach Kant müssen wir der Frage nach dem Sein diejenige nach den Bedingungen der Möglichkeit der Objektivierung von Sein voranstellen.

Außerdem läßt sich die philosophische Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung weder durch Rekurs auf das psychisch Unbewußte noch durch Rückführung auf empirische Fakten beantworten. Denn dann würde man den transzendentalen Kritizismus unterlaufen. Vielmehr geht es um die letzten subjektiven Strukturen, welche allererst die ästhetische Erfahrung ermöglichen.

Stellen wir die Frage in dieser Weise, dann finden wir sogleich eine erste Antwort: Eine nicht hintergehbare Bedingung der ästhetischen Erfahrung ist, daß in ihr die *Sinne* investiert sind. Es gibt keine ästhetische Erfahrung ohne Betätigung der Leibesorgane. Das Sehen eines Werkes der Bildenden Kunst setzt eben das Sehen voraus, wie man mit Fiedler sagen kann. Beim Vernehmen eines musikalischen Werkes muß der Gehörsinn aktiviert werden. Jede Rezeption eines literarischen Werkes bewegt sich auch in den akustischen und sensorischen Dimensionen der Sprache. Solche Feststellungen sind keineswegs trivial. Hat doch die Ästhetik immer wieder darunter gelitten, daß man diese Selbstverständlichkeit übersprang und die ästhetische Erfahrung allzu schnell spiritualisierte.

Dieser Versuchung entgeht man indessen, wenn man zugesteht, daß schon auf der Ebene der Sinneswahrnehmung synthetische Funktionen am Werke sind. Phänomenologie und philosophische Anthropologie haben gezeigt, daß unser Leib

immer schon Synthesen ganz eigener Art vollzogen hat. Nach Kant sollte es vor allem der menschliche Verstand sein, der Ordnungen in unsere Sinneswahrnehmungen brint. Vollgültige Erfahrungen habe ich nur, wenn ich Sinneswahrnehmungen vermittels der Denktätigkeit des Verstandes durchdringe. Dann erst sollen die objektiven Kriterien der Erfahrung erfüllt sein, nämlich ihre Wiederholbarkeit und die Abgrenzung von Gegenständen, auf die sich die Erfahrung bezieht. Der Phänomenologe Merleau-Ponty dagegen zeigte, daß es auch unterhalb der denkend vollzogenen Synthesen solche gibt, die unserem Leib geschuldet sind (vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* [dt. 1974]). Die Zusammenführung der beiden Netzhautbilder zum einheitlichen stereometrischen Sehbild ist eine solche leibliche Synthese. Denn das binokular konstruierte Sehbild vereinigt zwei Aspekte zu einer ursprünglichen Einheit – und zwar nicht denkend. Beim zweiägigen Sehen habe ich immer schon eine Synthese vollzogen. Ich verankere nämlich die beiden Netzhautbilder in einem einheitlichen Gesichtsbild und situiere mich in Distanz zu den Sehdingen.

Synästhetische Erfahrungen, d. h. solche, in denen sich eine Korrespondenz von Sinnesfeldern bezeugt, vollziehe ich nicht durch das denkende Bewußtsein. Vielmehr bekundet sich in ihnen eine vorgängige Synthesisfunktion des Leibes. Wenn Kandinsky die gelbe Farbe mit einem Trompetenstoß gleichsetzt, dann tut er dies nicht aufgrund denkerischer Akte, sondern sein Leib hat diese Synthese vollzogen.

Synästhesien und binokulares Sehen belegen also synthetische Strukturen, die nicht dem denkenden Verstand entspringen, sondern sie bekunden spezifische Leistungen unseres Leibes. Merleau-Pontys weitere Charakterisierung der Leibes-synthesen als anonym und partial braucht uns hier nicht weiter zu interessieren. Es ging lediglich um den Nachweis, daß unsere Sinne nicht einen amorphen Stoff offerieren, der erst durch das denkende Bewußtsein geformt wird. Vielmehr weisen unsere Sinne selbst schon gestaltende und formende Aktivitäten auf, die noch unterhalb der Schwelle des diskursiven Denkens bleiben. Strukturell der gleiche Sachverhalt zeigt sich an dem psychologisch wohl beschriebenen Tatbestand, daß man etwa die Farbwahrnehmung ganz unterschiedlich organisieren kann. Farbe läßt sich als reine Lichterscheinung, aber auch als Gegenstandsfarbe sowie als Raumfarbe wahrnehmen. Es gibt verschiedene Sinnperspektiven, auf die hin ich die Sinneswahrnehmung zu organisieren vermag (vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Band III [1975] 144 ff.). Alle diese Beobachtungen fügen sich zu der These, daß wir schon auf der Ebene der Sinneswahrnehmung mit synthetischen Strukturen rechnen müssen.

Nun folgt der nächste Schritt der Analyse:

Ästhetische Erfahrung setzt als ihre Bedingung der Möglichkeit die Betätigung der Leibesorgane voraus. Das Sehen im Straßenverkehr – so wird man hier sogleich sagen – ist aber doch generisch vom Sehen eines künstlerischen Bildes unterschieden. In beiden Fällen kommt unser Sehen zum Zuge. Wo aber liegt dann der Unterschied zwischen den verschiedenen Sehakten?

Die Bedingung der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung ist nicht allein die Betätigung des Leibes. Sondern die ästhetische Erfahrung weist eine eigentümliche

*Reflexionsstruktur* auf. Reflexionsstrukturen sind uns freilich aus dem Alltagsleben und aus der Wissenschaft durchaus vertraute Phänomene. Wenn ich auf der Straße entlanggehe und eine näherkommende Gestalt von mir als der und der Mensch identifiziert wurde, ich dann aber beim Näherkommen merke, daß es ein mir unbekannter Mensch ist, dann setzt meine Reflexionstätigkeit ein. Ich sinne darüber nach, warum ich mich getäuscht habe. Wenn ich bei der wissenschaftlichen Arbeit eine Hypothese aufgestellt habe, zu deren Annahme ich triftige Gründe habe, ich aber beim Fortgang der Arbeit feststelle, daß sich meine Hypothese nicht halten läßt, dann beginnt meine Reflexionstätigkeit. Aber typischerweise kommt sie zur Ruhe, wenn ich neuerdings Erfolg habe. Im Alltagsleben höre ich auf zu reflektieren, wenn ich entweder mit anderen Phänomenen konfrontiert werde oder wenn ich den „Störfaktor“ beseitigt habe. Die ästhetische Erfahrung dagegen hält die Reflexion ständig aufrecht.

Etwas näher an der ästhetischen Reflexivität liegt jener Typus von Reflexion, der sich auftut, wenn sich zwei menschliche Blicke kreuzen. In diesem Falle, etwa wenn zwei Menschen einander anblicken, werden wir einander inne, indem wir auf den Anderen blicken. Ich entäußere mich und werde gerade in dieser Entäußerung meiner selbst inne. Der Andere erfährt sich selbst, indem sein Blick auf mir ruht und ich den Blick erwidere. Der entscheidende Punkt ist, daß ich etwas tue, und zwar zunächst durchaus selbstlos. Und genau in dem Moment, da ich den Blick des Anderen auf mir spüre, werde ich meines Sehens inne. Ich gewinne blickend die Gewißheit meiner selbst. Zwischen mir und dem Anderen baut sich momentan eine ausdruckshafte Atmosphäre auf (Freundlichkeit, abweisende Kälte, Gleichgültigkeit usw.). Ich tue etwas – unbeabsichtigtes Blicken – und werde mir dessen inne, daß ich etwas tue. Blickend erfasse ich mich als jemand, der blickt. Dieser Punkt ist für uns wichtig. Ästhetische Reflexivität besteht genau darin, daß ich meine Leibesorgane betätige und daß ich mir zugleich dessen inne werde, daß ich dies tue. Ästhetisch sehe ich, wenn ich mir dessen inne werde, daß ich sehe. Aber ich begleite mein Sehen nicht nur mit Bewußtheit, sondern das Sehen erfaßt sich selbst. Man gewinnt beim Sehen Einsichten in die Struktur des Sehens.

Die ästhetische Reflexivität kann – wie ich meine – nach vier Momenten hin expliziert werden. Ästhetische Reflexion ist *erstens entspezialisiert* und *entfunktionalisiert*. Sie geht über das sie auslösende Faktum hinaus. Im Alltag sind wir zufrieden, wenn etwas Irritierendes beseitigt wurde. In der Wissenschaft hört die Reflexion auf, wenn ein Problem gelöst wurde. Ästhetische Reflexivität dagegen ist eine durch die Sinne angereizte Dauerreflexion. Sie ist polyfunktional und multidimensional. Wir entdecken die Dimensionsvielfalt unserer Sinneswahrnehmung.

Ästhetische Reflexion trägt *zweitens* das Merkmal *grenzenloser Offenheit*. Bei der theoretischen Reflexion lassen sich stets Hierarchien bilden. Ich sehe etwas. Ich denke darüber nach, daß ich etwas gesehen habe. Ich denke darüber nach, daß ich darüber nachgedacht habe, daß ich etwas gesehen habe. Im theoretischen Bereich wird diese Hierarchisierung ab einer bestimmten Stufe sinnlos. Ästhetische Reflexion dagegen bleibt frei von Hierarchien. Hier gibt es folglich auch keine Sinnlosigkeit. Sinn und Sinnlichkeit können vielmehr ganz unterschiedlich anein-

ander geknüpft werden. Aller ästhetischen Erfahrung eignen Charaktere wie Flexibilität und Beweglichkeit der Sinneswahrnehmung. Der ästhetisch Erfahrende entdeckt sich in der Fülle seiner Sinneswahrnehmungsmöglichkeiten.

Statt Hierarchien finden wir in der ästhetischen Erfahrung *drittens* das Moment der *Steigerung*. Sinnlichkeit und Reflexion fordern und stärken einander. Die Sinnlichkeit wird nicht getilgt und substituiert – wie in der theoretischen Sphäre –, sondern die Sinneswahrnehmung vertieft sich. Von der ästhetischen Erfahrung geht etwas Beseligendes aus. Es ist die Seligkeit, die wir empfinden, wenn wir unsere Erkenntnisfähigkeiten in freier Betätigung erfahren. Wir gewinnen Einsichten in die Struktur unserer Sinneswahrnehmung, ohne das Medium der Sinnlichkeit zu verlassen. Sehend sieht man sich zu, daß und wie man sieht.

An der ästhetischen Reflexivität haftet noch ein *viertes Moment*, das kurz zu explizieren ist. Ich meine, daß die ästhetische Erfahrung als Einheit von Sinneswahrnehmung und Reflexion in einer *Vervollkommnung* unserer Sinneswahrnehmung terminiert. Die reflexive Sinneswahrnehmung macht es, daß sich unsere Sinneswahrnehmung vertieft. Wir lernen, frei über die verschiedenen Dimensionen und Funktionen der Sinneswahrnehmung zu verfügen. Man kann deshalb sagen, daß diejenige Kunst am höchsten rangiert, die uns die größtmögliche Vertiefung der Sinneswahrnehmung ermöglicht. Die unentwickelte eindimensionale Sinneswahrnehmung steht neben der vieldimensionalen. Die realistische Malerei, da sie die Farbwahrnehmung lediglich in dinglicher Perspektive erfahrbar macht, ist eine restriktive Kunstform. Wenn das zutrifft, dann kommt in der ästhetischen Erfahrung ein Geltungsmoment zum Zuge. Die gebildete und elastische Sinneswahrnehmung steht neben der unentwickelten als deren immanentes Maß.

An dieser Stelle ist ein erstes Resümee angezeigt: Ich ging davon aus, daß die philosophische Ästhetik heute über eine Theorie der ästhetischen Erfahrung verfügen muß. Ästhetische Erfahrung enthält als ihre Bedingung der Möglichkeit die Betätigung der Leibesorgane. Der Leib und damit alle Sinneswahrnehmung ermöglicht spezifische Synthesen. Von ihnen ist die ästhetische Erfahrung getragen. Wir benötigen aber ein Abgrenzungskriterium von Sinneswahrnehmung schlechthin und der in der ästhetischen Erfahrung investierten Sinneswahrnehmung. Dieses Abgrenzungskriterium liegt in der Reflexion. Ästhetische Erfahrung muß begriffen werden als Einheit von Sinneswahrnehmung und Reflexion. Genuin ästhetische Reflexivität zeichnet sich aus durch Polyfunktionalität, Offenheit, Steigerung und Vervollkommnung. Am letztgenannten Moment hängt ein Geltungsmoment. Man kann auch sagen: Ästhetische Erfahrung ist ganzheitlich. Ihr eignet grenzenlose Offenheit. Sie weist einen meditativen Zug auf. Ästhetische Erfahrung führt zur Freiheit der Sinneswahrnehmung.

#### IV.

Die philosophische Ästhetik sieht sich zwei grundlegenden Problemen konfrontiert. Sie muß erstens Rechenschaft ablegen von der Eigenart der ästhetischen Erfahrung. Sie hat zweitens eine Theorie der *Kunst* zu liefern. Die Frage, was die

Kunst sei, möchte ich in der Weise beantworten, daß ich nach den Bedingungen der Kunst heute frage. Aus der Beantwortung dieser Frage fällt dann auch ein Licht auf die Kunst in früheren Zeiten. Ich möchte die These vertreten, daß die Kunst heute nur als *konzeptionelle Kunst* möglich ist.

Um dieser These eine gewisse Plausibilität zu verleihen, soll zunächst ganz allgemein gefragt werden, welche strukturellen Existenzgründe für die Kunst heute geltend gemacht werden können: Kunst läßt sich zum ersten *politisch* legitimieren. In Gesellschaften vom kapitalistischen Typus kann die Kunst zweitens vom *Markt* (Kunstmarkt) getragen werden. Drittens läßt sich argumentieren, daß die Kunst heute allein durch einen ihr spezifisch angehörenden *Kunstkontext* bedingt ist. Schließlich kann die Kunst viertens *konzeptionell* fundiert sein.

Ich beschränke mich auf einige Stichworte:

Alle *politisch* motivierte Kunst definiert die künstlerischen Mittel nicht rein aus sich. Die massenhaft und eben deshalb politische Wirksamkeit soll die künstlerische Arbeit inspirieren und legitimieren. Dieses Postulat scheint dort am überzeugendsten eingelöst, wo die künstlerische Tätigkeit schon in ihrer Kernzone als gesellschaftliche und politische Tätigkeit begriffen wird. Man denke an Brecht, an Eisler, an Weiss und Guttuso.

Es gibt gute Gründe, diese Kunstauffassung zu kritisieren. Ich beschränke mich auf zwei Argumente: Erstens – das hat schon Adorno gegen Benjamin und Brecht gezeigt – besteht der in der klassischen Moderne zweifellos zu konstatierende nahtlose Zusammenhang von Kunst und progressiver Politik seit der Heraufkunft totalitärer Regime (Faschismus, Stalinismus) empirisch nicht mehr. Konstruktivismus, de Stijl, Bauhaus und Surrealismus waren Etappen der Kunstgeschichte, wo künstlerische Avantgarde und politisch revolutionäres Ethos eine Integrale bildeten. Experimentelle Avantgarde und d. h. die künstlerischen Produktivkräfte wahrhaft entfaltende Kunst auf der einen Seite und politisch progressive Haltung auf der anderen fallen seit etwa 50 Jahren faktisch weder im Werk noch im Bewußtsein der Künstler nicht mehr notwendig zusammen.

Dieses empirische Argument läßt sich zweitens systematisch wenden. Die Logik politischer Wirksamkeit ist offenbar von anderer Art als die interne Entwicklungslogik der Kunst. Politische Wirksamkeit bemißt sich am augenblicklichen oder doch zeitlich übersehbaren Erfolg. Sie muß den empirischen Bewußtseinsstand der Massen in Rechnung stellen. Kriterien genuin künstlerischer Arbeit sind dagegen Kühnheit, Wagnis, Entfaltung der künstlerischen Produktivkräfte. Kunst hat sicher einen Zeitindex, zugleich transzendiert sie aber auch ihre Zeit (vgl. Dieter Jähning, *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte* [1975] 197 ff.). Mit einem Wort: Die Koordination beider Logiken scheint sich selbst auszuschließen.

Um Mißverständnisse zu vermeiden: Ich meine, daß nur die künstlerisch stimmige Arbeit auch politische Kraft aufweist. Skeptisch bin ich lediglich in der Hinsicht, daß künstlerisch ausgereifte Arbeiten *unmittelbare* politische Wirkungen entfalten.

Das Vertrauen auf den *Kunstmarkt* als einer Instanz für die Generation und Inspiration von Kunst ist heute unangebracht. Auch die Ersetzung des Begriffes Kunstmarkt durch den des Kunstpublikums führt zum selben Ergebnis: Genuine



Kenntnis in Sachen Kunst – man denke an frühere Kunsthändler wie Daniel Henry Kahnweiler – ist bei den oberen Schichten der Gesellschaft selten geworden. Auch das Proletariat kann man nicht als Matrix einsetzen – wie Benjamin wollte –, aus der alles neu hervorgeht. Die Überflutung des gesellschaftlichen Körpers mit Produkten der Werbewirtschaft hat zur Etablierung einer „Warenästhetik“ geführt, welche die menschlichen Sinne lediglich anreizt, sie aber nicht kultiviert und bildet. Dies haben Haug, Negt und Kluge, Prokop u. a. gezeigt.

Warum kann man den Markt nicht als generierende bzw. regulierende Instanz für Kunst ansetzen? Aus der Fülle möglicher Argumente scheint mir das folgende zentral: Kunstkenntnis setzt ein spezifisches Vermögen voraus, nämlich Geschmack im Sinne von Leibniz und Kant. Das alles erfordert Zeit. Der Markt als ökonomische Instanz dagegen funktioniert aufgrund schnellen Umschlages der Waren. Das ökonomische Leben folgt einem ganz anderen Rhythmus der Zeit als die Kunst. Die Massenästhetik des Design wird heute faktisch präformiert durch die Werbewirtschaft. Das Design hat sich weitgehend aus dem prägenden Einflusssbereich der Kunst herausgezogen. Die noch in der klassischen Moderne bestehende Einheit von Kunst und Gestaltung – man denke an Rietvelt, an El Lissitzky oder an Moholy-Nagy – ist zerstört.

Wenn weder die Politik noch der Markt als Konstitutionsfaktoren bzw. Generatoren von Kunst gelten können, dann doch vielleicht der *Kunstkontext*. Darunter sei das Ambiente künstlerischer Produktion verstanden. Also die Ausbildungsstätten von Künstlern, das Publikum der Vernissagen, die Zirkel der Kunstverständigen, die Gruppierungen der Künstler selbst, die Juroren von Gremien, die Museumsdirektoren usw. Zweifellos legitimieren sich heute viele Arbeiten durch diesen Kunstkontext. Daß er nicht einheitlich ist, sondern in ein Multiversum von Kontexten regionalen, nationalen oder internationalen Zuschnitts zerfällt, ist oft betont worden. Gadamer spricht davon, daß der auf sich gestellte moderne Künstler sich seine Gemeinde geradezu schafft (vgl. Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen, Kunst als Spiel, Symbol und Fest* [1977] 7f.). Aber warum genügt der Halt einer künstlerischen Arbeit durch den Kontext nicht?

Der Kontext normiert das Schulmäßige und das schon Etablierte. Er sorgt eher für die empirische Anerkennung von Arbeiten. Aber er ist nicht ihr letzter Entstehungsgrund. Arbeiten, welche ihre alleinige Existenz dem Kontext verdanken, durchzieht in Wahrheit ein Bruch. Mitteldefinition auf der einen Seite und Intention bzw. Problemstellung auf der anderen Seite geraten in einen Widerstreit. Man kann nicht die Mitteldefinition dem Kontext entnehmen, ihr aber neue Problemstellungen unterschieben und umgekehrt. Den durch den Kontext legitimierten und normierten Arbeiten mangelt es an konzeptioneller Durchdringung. Sie sind auf ihre Weise halbherzig. Damit bleibt als vierte Möglichkeit der Konstitution von Kunst heute die konzeptionelle Kunst selbst.

Was heißt *konzeptionelle Kunst*? Der Begriff stammt von Apollinaire und durchzieht wie ein roter Faden zunächst die klassische Moderne (de Stijl, Bauhaus, Konstruktivismus), umfaßt Künstler wie Marcel Duchamp und reicht bis in unsere unmittelbare Gegenwart hinein. Er ist geeignet, die Kontinuität von „klassischer“

Moderne und „neuerer“ Moderne (Schweppenhäuser) verständlich zu machen. Überdies hat er seinen Niederschlag in verschiedenen Ästhetiken gefunden (Bense, Gehlen).

Meines Erachtens sind für konzeptionelle Kunst vier Momente charakteristisch. Die ersten beiden Momente teile ich, freilich durch andere Begründung, mit Arnold Gehlen.

Konzeptionelle Kunst enthält *erstens* eine Legitimation des *Daseinssinnes* von Kunst. Das ist deshalb geboten, weil im Zuge der neueren Kulturentwicklung des 20. Jahrhunderts das kulturelle und soziale Einverständnis der Gesellschaft über den Sinn der Kunst zerbrach. In früheren Epochen gab es eine Hintergrundideologie oder eine Restphilosophie, welche Kunst und Gesellschaft verband und dem Künstler die Sinnreflexion abnahm oder doch wenigstens erleichterte. Man denke an Cranach und Luther, an Schiller und Kant, an Hegel und Goethe, an Runge und Schelling, an Hebbel und Hegel usw. Seit der Moderne muß der Künstler selbst eine Begriffssprache entwerfen, die seinen Absichten und seinem Willen Stimme verleiht. Er kann seine Arbeit nicht mehr in der Philosophie oder Ästhetik spiegeln. Es entstehen Künstlerästhetiken, die freilich nicht mit der philosophischen Ästhetik gleichzusetzen sind. Sie nehmen auf die Problemlage der Philosophie keine Rücksicht. Künstlerästhetiken, damit meine ich: Klee und Kandinsky, Mondrian und Magritte, Albers und Ad Reinhardt, Jochims und Malewitsch, Brecht und Weiss usw.

Konzeptionelle Kunst bedarf *zweitens* der Festlegung von *künstlerischen Elementardaten*. Der Künstler muß sich Rechenschaft darüber ablegen, welche Strukturen elementar sind. In der Farbmalerie ist es das Geflecht von Farbe, Form und Licht sowie seine Verankerung im Bildraum. Bei der Malerei eines Paul Klee sind es elementare Strukturen der visuellen Gestaltwahrnehmung. Geht es um das Erfahrbarmachen von elementaren Leibeserfahrungen im Raum (F. E. Walther), dann müssen „Werkzeuge“ entworfen werden, die dies zulassen.

Konzeptionelle Kunst weist *drittens* einen Zug von *Analytizität* auf. Konzeptionell arbeitende Künstler umkreisen mit einer Folge von Arbeiten „Werkideen“. An die Stelle des vormaligen singulären Werkes treten Gruppen von Arbeiten, die zusammen ein Problemfeld abschreiten. Das kann gehen von seriellen Arbeiten (Lohse) bis zur analytischen Durchdringung bestimmter Bildformen („Hommage to the Square“ von Albers, um ein klassisches Beispiel zu nennen). Auf jeden Fall werden „Werkideen“ nicht am einzelnen Werk faßbar, sondern Folgen von Arbeiten schließen sich unter thematischem Aspekt zusammen.

Für konzeptionelle Kunst ist *viertens* eine reflektierte Position zur *Kunstgeschichte* konstitutiv. Das geschieht nicht aus Gründen nachträglicher Gelehrsamkeit. Sondern man möchte das klären, was andere nur dunkel geahnt haben. Dieses Moment sollte uns Philosophen nicht allzu fremd sein. Plotin wollte das durchführen, was die ganze hellenistische und klassische Zeit ahnte. Husserl wollte endlich den Grundgedanken der Transzendentalphilosophie formulieren. Heidegger intendierte das, was durch die humanistische abendländische Tradition verdeckt war: das ursprüngliche griechische Denken.

Mondrian wollte bildnerisch durchführen, wohin die ganze abendländische

Malerei und Kunst unterwegs war. F. E. Walthers Konzeption des „immateriellen Werkes“ wurzelt in Runges Konvergenz der Künste, in Marcel Duchamp und Yves Klein. Antonio Calderaras Farbmalerie will faßbar machen, was Piero della Francesca, Seurat, Mondrian und Albers eigentlich gewollt hatten. Klaus Rinke und Harald Finke entdecken Parallelen ihrer eigenen Produktivität in der australischen Aboriginalkultur, wo die Kunst integrales Moment des Lebens war. Rainer Jochims unterscheidet zwischen zwei großen Kunstauffassungen. Da gab es einmal die Identifikationsmalerei, welche die illusionistische ikonische Funktion des Bildes betonte, „Das Bild als Symbol außerbildlicher Gegenständlichkeit (Giotto, Realismus, holländische Genremalerei). Daneben gab es die das Bildgeschehen aus der Farbe entwickelnde Identitätskonzeption der Malerei, reichend von Piero della Francesca über Tizian, Vermeer, Cézanne, Mondrian, Albers, Rothko, Ad Reinhardt, Calderara bis zu Jochims selbst.

Um es noch einmal zu betonen: Das Moment historischer Reflektiertheit ist keine sekundäre Genealogie, vielmehr eine die eigene Produktivität anstachelnde Verarbeitung von Kunstgeschichte. Damit verschwindet eine im Historismus und in der Lebensphilosophie wurzelnde Aporie. Noch Helmut Kuhn unterschied zwischen authentischer und d. h. erschütternder Kunsterfahrung und der aus historischer Bildung (vgl. Helmut Kuhn, *Wesen und Wirken des Kunstwerks* [2 1979]). Wenn meine Überlegungen zutreffen, dann entfällt diese Aporie, weil der Künstler selbst schon diese Aporie überwunden hat. Den naiven Künstler hat es gewiß nur in der Phantasie des bürgerlichen Publikums gegeben, wie auch Edgar Wind betonte. Klees Auseinandersetzung mit der Paläontologie und Geologie ist hier genauso zu nennen wie Picassos intensive Beschäftigung mit der Naturtheorie eines Buffon (vgl. Edgar Wind, *Kunst und Anarchie* [1979]). Heute stemmen sich die Künste gegen ihre eigene Vergleichsgültigung. Aus dieser Sackgasse kann nur die Erhöhung des theoretischen Interesses helfen.

Damit habe ich den zweiten Baustein der philosophischen Ästhetik benannt. Die philosophische Frage, was die Kunst sei, habe ich zu beantworten versucht, indem ich den Existenzgründen der Kunst heute nachging. Kunst kann weder durch Politik noch durch den Kunstmarkt und auch nicht durch den Kunstkontext legitimiert werden, sondern einzig durch konzeptionelle Arbeit. Kunstkonzeption umfaßt eine These vom Daseinsinn der Kunst, die Festlegung der bildnerischen Elementardaten, ein analytisches Vorgehen sowie historische Reflektiertheit.

An dieser Stelle ist ein mögliches Mißverständnis abzuweisen. Ich behaupte nicht, daß die Kunst der alleinige Gegenstand der Ästhetik sei. Wohl aber ein zentraler. Ist er bestimmt, dann fällt es auch leichter, das Design, die Architektur und andere Gestaltungskünste zu definieren.

## V.

Die philosophische Ästhetik hat hinsichtlich ihrer Binnenstruktur zwei Probleme zu bearbeiten, das Rätsel der ästhetischen Erfahrung und die Frage nach der Kunst. Aber darin erschöpft sich nicht die Aufgabe der Ästhetik. Zum Schluß sei

daher die Frage erörtert, in welche Gesamtgestalt von Philosophie die Ästhetik einzuordnen ist. Ich möchte die These vertreten, daß die Ästhetik ihren angemessenen Platz in einer *transformierten Transzendentalphilosophie* findet.

Die Idee einer transformierten Transzendentalphilosophie meint rein formal etwas Doppeltes: Der substantielle Kern der Transzendentalphilosophie, die beispielhaft durch Kant formuliert wurde, muß festgehalten werden. Zugleich aber ist dieser Kern in eine neue Gestalt zu verwandeln, eben zu transformieren. Konkret gesprochen: Die Kantische Grundfrage nach den letzten Bedingungen der Möglichkeit und Gültigkeit von Erfahrungen muß festgehalten werden. Kants Fixierung auf wissenschaftliche Erfahrung ist mit Cassirer zu überwinden. Neben die wissenschaftliche tritt die mythische, die ästhetische, die religiöse Erfahrung usw. Die Dichotomie von Verstand und Sinnlichkeit, nach Kant das Vermögen zu Begreifen und zu Anschauungen, weicht der weiteren, auch semiotisch auswertbaren Polarität von Sinn und Sinnlichkeit. Der Entwurf der Kantischen Transzendentalphilosophie erhält die umfassendere Perspektive einer Kulturphilosophie auf transzendental-kritischem Niveau (vgl. Heinz Paetzold, Sprache als symbolische Form. Zur Sprachphilosophie Ernst Cassirers, in: Philosophisches Jahrbuch [1981] 301-315). Für unser Problem besagt das: Was die ästhetische Erfahrung ist, wird uns an den Kulturgebilden der Kunst zugänglich. Der Modus der ästhetischen Erfahrung enthüllt sich uns nur, wenn wir die komplementäre Frage nach der Kunst nicht außer acht lassen.

Das Eigentümliche einer transformierten Transzendentalphilosophie läßt sich präzise am Problem des *transzendentalen Subjekts* verdeutlichen. Ist schon die kulturphilosophische Perspektive geeignet, die transzendente Synthesis der Apperzeption gewissermaßen auf mehrere Regionen kultureller Aktivitäten auszuweiten und damit dem Begriff der Erfahrung die gebührende universelle Bedeutung zu sichern, so muß die Konzeption des transzendentalen Subjektes nochmals transformiert werden. Das transzendente Subjekt haben wir als das zu denken, was alle Leistungen der Subjekte fundiert, das sich aber auch noch nie in völliger Durchsichtigkeit gegeben ist. Das transzendente Subjekt ist immer schon wirksam, sofern es alle Subjektleistungen bestimmt. Andererseits bildet es sich erst heraus. In dieser Struktur spiegelt sich ein Sachverhalt, der vom Marxismus wie auch von der Phänomenologie bedacht worden ist: Wir gestalten unser Leben noch nicht in völliger Durchsichtigkeit. Dennoch trägt unser Leben stets einen vorläufigen und revidierbaren Sinn. Durch unser praktisches Handeln sind wir an der Genese von Sinn beteiligt.

Die Idee eines derart modifizierten transzendentalen Subjekts hat vor allem Karl-Otto Apel mit Rückgriff auf die Hermeneutik und die Sprachanalytik sowie die Philosophie von Charles S. Peirce entfaltet. Nach Apel tritt die Kommunikationsgemeinschaft an die Stelle des transzendentalen Subjekts Kants. Alle gnoseologische Subjekt-Objekt-Relation gründet in der Intersubjektivitätsrelation. Garant *wissenschaftlicher Wahrheit* ist der in der Kommunikation der Forscher sich einstellende Konsens. Jeder faktisch erzielte Konsens verweist auf die „ultimate opinion“ (Peirce), die das Ergebnis einer nur kontrafaktisch zu unterstellenden idealen Kommunikationsgemeinschaft ist. Diese existiert nicht empirisch, sie wird

aber dennoch in der realen Kommunikationsgemeinschaft angebahnt. Jeder Forscher und d. h. jeder Mensch, der an rationalen Diskursen teilnimmt, muß sie aus ethischen und logischen Gründen anstreben. Was man durch diese Erwägungen gewinnt, ist eine enge Verzahnung von Wissen und Handeln, von Logik und Ethik, von Wissenschafts- resp. Erkenntnistheorie und Ethik.

Jeder wissenschaftliche Diskurs wird immer schon von normativen Strukturen getragen. Ein wissenschaftliches Urteil erhebt Geltungsansprüche, die sich nur in der intersubjektiven Verständigung explizieren lassen und die nur in ihrer Anerkennung finden können. Die Anerkennung vollzieht sich nicht blind, sondern geschieht aufgrund von Rationalitätskriterien, die zwar prinzipiell revidierbar sind, die aber auch akzeptiert worden sein müssen. Alle reflexive Begründung theoretischer Sätze geht über in Geltungsreflexion.

Die *Prinzipien einer kommunikativen Ethik* ergeben sich, wenn wir uns von zwei Überlegungen leiten lassen: Als Mitglieder der Kommunikationsgemeinschaft haben wir immer schon Normen (Wahrhaftigkeit, Ehrlichkeit usw.) akzeptiert, sofern wir rationale Diskurse führen. Aber wir müssen diese Normen auch wollen. D. h. wir müssen uns bewußt machen, was wir immer schon akzeptiert haben. Auf diesem Wege erhalten wir den einen Eckstein der Ethik: Alle Kommunikationsgemeinschaft unterliegt normativen Regeln, denen wir folgen müssen, sofern wir vernünftig miteinander sprechen, argumentieren und leben. Jedes Argument zehrt von der Kraft zwangloser Anerkennung, enthält also die Perspektive auf ein Leben in Freiheit. Diese fordert, daß die reale Kommunikationsgemeinschaft entgrenzt wird, sich also der idealen menschheitlichen Gemeinschaft annähert.

Auf der anderen Seite gibt es ethische Imperative, welche nicht auf die Verbesserung der Kommunikationsstruktur und damit der Lebensverhältnisse gerichtet sind. Sondern sie dienen lediglich dazu, den Bestand der realen Kommunikationsgemeinschaft zu sichern. Diese Verschränkung von idealer Zielsetzung und realer Bestandswahrung haben wir schon bei Kant, sofern er vom sittlich Handelnden verlangt, daß die Universalität und Reziprozität moralischer Regeln zugleich auch das Selbst erhalten müssen. Sittlich ist nicht die Selbstaufopferung, sondern der Erhalt des Selbst, freilich eines Selbst, das zugleich Teil der Menschheit ist.

Apel hat die Idee einer transformierten Transzendentalphilosophie ohne Blick auf die Ästhetik entfaltet. Diese läßt sich an drei systematisch belangvollen Stellen einführen. Die Einführung ist geboten, wenn die Idee der transformierten Transzendentalphilosophie systematischen Ansprüchen genügen soll.

*Zunächst* weist das ästhetische Subjekt genau die Struktur des modifizierten transzendentalen Subjektes auf. Der Mensch, der ästhetische Erfahrungen macht, wird ein ganzer Mensch, indem er die in ihm liegenden und im Alltag verschütteten Fähigkeiten komplexer Sinneswahrnehmung erwirbt. Er öffnet sich universalen Erfahrungsmöglichkeiten. Er steigert seine Erfahrungsmöglichkeiten, indem er der Strukturen der Wahrnehmung inne wird. Ästhetisch erfahrend transzendieren wir unser Natursein und werden Teilhaber an einer Idealität der Sinneswahrnehmung. Da aber die Strukturen der Sinneswahrnehmung prinzipiell nicht über-

schaubar und theoretisch prognostizierbar sind, erreichen wir nie den Status völliger Idealität. Ästhetische Erfahrungen wollen immer wieder vollzogen sein. Sie lassen sich nicht abschlußhaft kodifizieren. Die ästhetische Erfahrung wird also strukturell von einer Spannung geprägt, welche auch für die Kommunikationsgemeinschaft typisch ist, nämlich der Spannung zwischen faktischer Realität und normativer Idealität.

Die normative Aufstufung der Kommunikationsgemeinschaft, d. h. die Freilegung ihrer normativen Basis, geschieht in einem Transcensus, der sich im Übergang von der Möglichkeits- zur Geltungsreflexion spiegelt. Hierzu gibt es eine Parallele in der ästhetischen Erfahrung. Mit Bedacht sprach ich davon, daß an dem Reflexionspol der ästhetischen Erfahrung nicht nur die Charaktere der Ganzheit, der Offenheit und der Steigerung haften. Sondern der ästhetischen Erfahrung als einer reflexiven Erfahrung ist auch ein Geltungsmoment inhärent. Die ästhetische Erfahrung terminiert in der Vervollkommnung der Sinnlichkeit. Davon kann man sich leicht überzeugen. Wer durch die neuere Farbmalerie hindurchgegangen ist, der sieht auch die frühere Malerei genauer, präziser, elastischer. Er hat sich eine Freiheit des Sehens erworben, indem er über eine Dimensionsvielfalt des Farbesehens verfügt. Farbe wird nicht mehr nur als dingliches Attribut gesehen, sondern universal.

Das ästhetische Subjekt weist die Struktur des modifizierten transzendentalen Subjektes auf. Die ästhetische Erfahrung hat an der Geltungssphäre teil. Demnach können wir jetzt sagen: Die ästhetische Erfahrung ist das Schema aller menschlichen Erfahrung. Im Lichte der philosophischen Ästhetik erweist es sich, daß die sprachliche Erfahrung nur *ein*, wenn auch wesentliches Paradigma menschlicher Erfahrung ist. Sprachliche Erfahrung ist umgeben bzw. wird unterfüttert durch leibliche, in ihrer Vielfalt nur ästhetisch realisierbare Erfahrung. Sprachliche Erfahrung ist ein in einem Geflecht von anderen Modalitäten stehender Erfahrungsmodus. Wir müssen der Versuchung widerstehen, alle Erfahrungen nach dem Modell der Sprache zu denken. Umgekehrt dürfen wir auch nicht das Sehen verabsolutieren. Vielmehr geht es um das Mit- und Gegeneinander von Sprechen und Sehen. Diese Argumentation befreit die Idee der transformierten Transzendentalphilosophie von der ihr durch Apel und Habermas gegebenen Engführung auf Sprachbetrachtung. Die philosophischen Grundprobleme müssen wir uns nicht ausschließlich an der Sprache klarlegen. Dieser Satz steht im Einklang mit der im Zeichen der Visualität stehenden langen philosophischen Tradition von Platon und Plotin, von Cusanus und Schelling, von Husserl und Merleau-Ponty.

Der *zweite* systematisch belangvolle Punkt, an dem die transformierte Transzendentalphilosophie von der Ästhetik her auf neuartige Weise beleuchtet und, wie ich meine, vertieft wird, ist dieser: Man muß davon ausgehen, daß alle wissenschaftliche Erfahrung eine dialektische Struktur aufweist. Sie enthält einerseits das Apriori des Leibes, andererseits das Bewußtseinsapriori. Alle Wissenschaft setzt eine positionale Stellung des leibhaftigen Menschen zur Welt voraus. In den Naturwissenschaften entscheidet die durch technische Instrumente verlängerte und überformte Leibesstellung darüber, welchen Aspekt der Welt wir zu Gesicht bekommen. In den Kulturwissenschaften eröffnet der historisch situierte Mensch

Horizonte, unter denen die Welt der Geschichte und der Kulturen bedeutungsvoll erscheint. Richtig bleibt indessen, daß wir durch theoretische Reflexion uns von diesen Horizontgaben distanzieren können. Aber was der menschliche Leib im ganzen ist und d. h. zu welchen Leistungen er befähigt ist, darüber vermag uns nur die ästhetische Erfahrung umfassend zu belehren. Durch sie wird uns die Multidimensionalität unserer leiblichen Erfahrungen zugänglich. Weil die ästhetische Erfahrung uns ein vertieftes Verständnis der Apriorität des Leibes ermöglicht, erfordert die Wissenschaftstheorie systematisch des Ausblicks auf die Ästhetik.

Nun der *dritte* Gesichtspunkt, von dem aus die Idee der transformierten Transzendentalphilosophie der komplettierenden und fundierenden Funktion der Ästhetik bedarf. Die kommunikative Ethik enthält, wie zu sehen war, zwei Komponenten: Die eine, die emanzipatorische, besagt, daß die zu idealer Verständigung erforderlichen Bedingungen herzustellen sind. Die andere Komponente der Ethik, die erhaltende, ist darauf gerichtet, den Bestand der Menschengattung nicht zu gefährden. Man kann diese Komponente die Integrität des Leibes nennen. Was es mit dieser Komponente der Ethik auf sich hat, wird allerdings nur durch die ästhetische Erfahrung sachlich zugänglich.

Damit komme ich zu dem folgenden Resultat:

In einer systematisch vollständig transformierten Transzendentalphilosophie kommt der Ästhetik eine doppelte Aufgabe zu. Erstens liefert die Ästhetik uns Aufschlüsse über das Schema aller Erfahrungen.

Sprachliche Erfahrung wird umgeben bzw. unterfüttert durch vielfältige leibbezogene Erfahrungen, von denen die ästhetische Erfahrung Kunde gibt. Dem sprachlichen Erfahrungsmodus ist der ästhetische Modus sowohl genetisch als auch systematisch vorgelagert. Dies ist die letzte Fundierungsfunktion, die der Ästhetik bezüglich der Gesamtgestalt der Philosophie zufällt.

Die Ästhetik hat aber zweitens noch eine schwächere Funktion gegenüber der Philosophie. Der ästhetische Erfahrungsmodus liefert uns Aufschlüsse über und Einsichten in das Leibapriori der Wissenschaften wie auch der Ethik (Integrität des Leibes). Diese Funktion der Ästhetik möchte ich ihre erhellende Funktion nennen.

Noch ein allerletzter Gesichtspunkt: Durch die Beanspruchung des grundbegrifflichen Terms der Reflexion schließlich ist die Ästhetik an die Philosophie geknüpft. Die Reflexion ist das einigende Band, welches die philosophische und die ästhetische Erfahrung durchzieht. Die philosophische Reflexion als eine Reflexion mittels Begriffe steht ganz offensichtlich in einer geheimen Korrespondenz zu jener anderen sinnlichen Reflexion, von der uns die ästhetische Erfahrung immer wieder überzeugt.

## VI.

Nun muß noch ein letzter Schritt getan werden, soll die Idee einer transformierten Transzendentalphilosophie vor uns stehen (vgl. Heinz Paetzold, Ernst Cassirer und die Idee einer transformierten Transzendentalphilosophie, in: W. Kuhlmann/D. Böhler [Hg.]. Kommunikation und Reflexion. Zur Diskussion der Transzen-

dentalpragmatik. Antworten auf Karl-Otto Apel [1982] 124–156). Diese Idee weist nämlich eine *kulturphilosophische* Komponente auf, die kurz zu explizieren ist.

Der eine Gesichtspunkt wurde schon erwähnt. Er besagt, daß wir die Ästhetik als Theorie der ästhetischen Erfahrung und als Theorie der Kunst durchführen müssen. Die kulturphilosophische Dimension erlaubt uns, diese Einheit zu denken: Was die ästhetische Erfahrung ist, wird uns nur an den kulturellen Gebilden der Kunst zugänglich.

Der zweite Gesichtspunkt, an dem sich die kulturphilosophische Komponente der transformierten Transzendentalphilosophie zeigt, bezieht sich auf den allseits zwar anerkannten, aber nicht immer genügend begründeten Tatbestand, daß die ästhetische Erfahrung eine komplexe Struktur aufweist. Die Komplexion der ästhetischen Erfahrung tritt in das rechte Licht, wenn man versucht, diesen Typus der Erfahrung in das Gesamtgeflecht der menschlichen Erfahrung einzurücken.

Dazu einige Hinweise: Die ästhetische Erfahrung muß als Einheit von Sinneswahrnehmung und Reflexion gedacht werden. Die ästhetische Reflexivität weist vier Momente auf, die es gestatten, Korrespondenzen zu anderen Typen der Erfahrung herzustellen. Ich möchte die These aufstellen, daß die ästhetische Erfahrung mythische, religiöse und wissenschaftliche Strukturen aufweist, die freilich untergeordnete Schichten sind. Dennoch bleiben sie unabweislich. Im folgenden geht es um allererste Schritte zur Lösung dieser Problematik. Wie also nimmt sich die ästhetische Erfahrung in der Totalität menschlicher Erfahrungen aus?

Das erste Reflexionsmoment der ästhetischen Erfahrung betont den Umstand, daß wir in ihr die Polyfunktionalität und Multidimensionalität der menschlichen Sinne entdecken. Wir werden der Totalität der Sinneswahrnehmung inne. Wir erfahren die Organisation unserer Sinne als eine ganzheitliche. Dieses Moment rückt die ästhetische Erfahrung ganz offensichtlich in die Nähe des Mythos. Mythische Erfahrung ist ganzheitlich, Deutung der Welt und des Seins im Ganzen. Das mythische Denken hat man als polysynthetisch bezeichnet. Der Mythos ist seiner Struktur nach als Indifferenz zu charakterisieren. Er verknüpft alles mit allem. Im Mythos fehlt das Moment analytischer Distinktionen. Das mythische Denken weist nur elementare Gliederungen auf (Heiliges vs. Profanes usw.) (vgl. Heinz Paetzold, *Mythos als symbolische Form*. Zu Ernst Cassirers philosophischer Deutung des Mythos, in: *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* [1983]).

Sofern die ästhetische Erfahrung auf die Totalität der Sinneswahrnehmung aus ist, enthält sie eine mythische Schicht. Das ist nicht gehaltlich oder inhaltlich gemeint, sondern das, was im Mythos als Struktur des Ganzen der Welt und des Seins auftritt, erscheint in der ästhetischen Erfahrung in verwandelter Form als Reflexionstotalität.

Das zweite Moment der ästhetischen Reflexivität – das Merkmal grenzenloser Offenheit – hat seine Entsprechung in der wissenschaftlichen Heuristik. Gemeint ist jener Problemkreis, den Kant unter dem Titel der reflektierenden – gegen die bestimmende abgehobenen – Urteilskraft behandelte. Man muß aber sogleich



hinzusetzen, daß die reflektierende Urteilskraft hinsichtlich der Wissenschaften lediglich eine vorläufige Funktion erfüllt. Die wissenschaftliche Arbeit endet nicht mit der Heuristik. Der Vollzug wissenschaftlicher Erfahrung hat das Heuristische als Initialmoment. Sie terminiert in wohlbegründeten Theorien und Begriffen. Die in den Wissenschaften als transitorisches Moment auftretende Heuristik – von Peirce als Abduktion charakterisiert – hat indessen in der ästhetischen Sphäre eine formbildende Kraft. Die Entgrenzung, welche die ästhetische Erfahrung prägt, mündet nicht in neuerlichen fixen Resultaten, sondern hält sich im Offenen (vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie* [1973] 227 ff.).

Das dritte Moment ästhetischer Reflexivität – das der Steigerung und Meditation – korrespondiert der vor allem von den Platonikern immer wieder beschriebenen Bewegtheit des menschlichen Geistes, die zugleich eine Vertiefung ist. Sie soll sich vorab angesichts des Schönen einstellen. Man denke an Platon und Plotin. Nun meine ich freilich, daß vor allem die religiöse Erfahrung über ein meditatives Moment verfügt. Die ästhetische Erfahrung, sofern ihre Reflexionskapazität eine meditative Steigerung als Form aufweist, hat eine der religiösen Erfahrung zugewandte Seite (vgl. Alois Halder, *Kunst und Kult* [1964]). Aber die religiöse Erfahrung einer letzten Einheit terminiert in der „visio Dei“ oder „unio mystica“. Die ästhetische Erfahrung dagegen kennt dieses Moment des absoluten Anlangens nicht.

Das vierte Moment der in der ästhetischen Erfahrung auftretenden Reflexion – die Vervollkommnung der Sinneswahrnehmung – hat wie schon zu sehen war, kraft des Geltungsimplikates eine der moralischen Erfahrung zugewandte Seite. Das Argument lautet nicht, daß die ästhetische Erfahrung unmittelbar ethisch wäre. Sondern lediglich: Die ästhetische Erfahrung hat einen Berührungspunkt mit der Ethik, genauer: mit der Geltungsreflexion, welche den Übergang von der theoretischen zur praktischen Vernunft ermöglicht. Neben diesem Punkt gibt es freilich noch einen weiteren, an dem die der Ethik zugekehrte Seite der ästhetischen Erfahrung gezeigt werden kann. Die Vervollkommnung der Sinneswahrnehmung führt zur Freiheit und d. h. zum freien Verfügen über die Sinne. Dies aber ist die Herstellung der Integrität des Leibes.

Diese wenigen Andeutungen machen plausibel, daß die Rekonstruktion der ästhetischen als einer reflexiven Erfahrung dazu geeignet ist, die ästhetische Erfahrung in dem Geflecht der Totalität der menschlichen Erfahrung zu bestimmen und zu verorten. Das genauere Erfassen des Mit- und des Gegeneinanders von der ästhetischen, der mythischen, der wissenschaftlichen, der religiösen und der moralischen Erfahrung ist freilich nur in einer umfassenden Kulturphilosophie durchzuführen. Davon kann sich ein Aufsatz, welcher um die Grundlagen der philosophischen Ästhetik bemüht ist, zunächst noch dispensieren.