

Was ist ein ästhetisches Argument?

Von Martin SEEL (Konstanz)

Argumente sind Gründe für oder gegen – etwas. Ein Argument kann für oder gegen die Wahrheit einer Behauptung sprechen, aber auch für oder gegen die Angemessenheit einer Aufforderung, einer Absicht, einer Verhaltensweise. Das Ziel von Argumentationen liegt nicht ausschließlich in der Bestätigung und Kritik von Aussagen und Theorien; auch die Berechtigung einer Praxis, die Richtigkeit einer politischen Konzeption und selbst die Qualität einer Lebensform sind mögliche Gegenstände von Argumentationen. Das unterschiedliche Telos von Argumenten wirkt auf ihren Status als Argumente zurück. In theoretischen, praktischen und – wenn es sie gibt – ästhetischen Argumentationen hat die gesuchte Begründung einen jeweils anderen Sinn. Wer die Rolle von Argumenten in Überlegungs- und Gesprächszusammenhängen verstehen will, kommt mit einem Begriff des Arguments und der Argumentation schlecht aus. Wer nur einen Begriff der Begründung hat, hat die Bedeutung von Begründungen nicht begriffen.

Das darf nicht zu der Folgerung verleiten, es sei mit beliebig vielen Formen der Begründung zu rechnen – als sei in jeder Begründungssituation, in der sich eine neuartige Argumentationslage ergibt, ein neuer Typus der Begründung verlangt (wo doch neuartige Gründe allermeist genügen). Ein permissiver Begründungspluralismus übersieht die gegliederte Struktur von Begründungsweisen, die allein es erlaubt, in Verständigungszusammenhängen den Argumentwert von Behauptungen und den Stellenwert dieser Argumente zu erkennen. Es gehört zum Sinn der Rede von Begründungen, daß angesichts gegebener Argumente gefragt werden kann, um was für eine Begründung es sich dabei handelt oder handeln soll. Argumente und Argumentationen unterscheiden sich danach, welches Schema der Begründung sie zu erfüllen beanspruchen. Auf allgemeinsten Ebene müssen mindestens drei solcher Begründungsschemata unterschieden werden: die theoretische, die praktische und – da es sie gibt – die ästhetische Begründung. Diese Grundarten der Begründung unterscheiden sich zugleich als konstitutive Dimensionen der Vernunft.

Was für den Begriff der Begründung gilt, gilt auch für den der Rationalität. Wer sich philosophisch mit *einem* Begriff der Rationalität begnügt, hält den Begriff der Vernunft dogmatisch beschränkt. Diese Feststellung schließt eine übergreifende Verwendung der Begriffe „Rationalität“ und „Vernunft“ (und „Begründung“) nicht aus. Sie stellt nur klar, daß die Einheit der Vernunft als ein *Verhältnis* von Rationalitätsformen zu verstehen ist, die weder aufeinander rückführbar noch ineinander aufhebbar sind. Diese Rationalitätsformen sind andererseits voneinander nicht unabhängig: denn jede der entsprechenden Begründungsweisen muß von

Prämissen und Orientierungen zehren, die nur in einem der anders gepolten Begründungsverfahren argumentativ gestützt und erhellt werden können. Weil das so ist, muß die *Rationalität* partialer Orientierungen und Argumentationen unterschieden werden von der *Vernunft* einer Praxis der Argumentation und des Lebens, die sich im kritischen Ineinandergreifen der unvereinbaren rationalen Orientierungen vollzieht.

Auf dem Hintergrund dieses vernunftkritischen Programms, das ich erst im Schlußabschnitt noch einmal kommentieren werde, will ich hier nach dem Status ästhetischer Argumente fragen und somit nach dem möglichen Sinn der Rede von ästhetischer Rationalität. Dabei setze ich voraus, daß diese Rationalität nicht den ästhetischen Objekten eignet, sondern denen, die sie wahrnehmend als gut oder schlecht, gelungen oder mißlungen, schön oder häßlich beurteilen.¹ Ästhetische Rationalität ist demnach die Fähigkeit der Beurteilung des ästhetisch Guten oder Schlechten, gleich ob die Wahrnehmenden überdies ästhetisch Produzierende sind oder nicht. Die Frage nach dem Sinn ästhetischer Argumente ist also gleichbedeutend mit derjenigen nach der Begründbarkeit ästhetischer Urteile. Ästhetische Argumente sind Argumente der ästhetischen Kritik; die Analyse der ästhetischen Argumentation gibt eine Bestimmung des Sinns der ästhetischen Kritik. Obwohl ästhetische Kritik nicht notwendigerweise *Kunst*kritik ist, werde ich mich hier auf das zentrale Paradigma der *Kunst*kritik beschränken. Es empfiehlt sich, die Analyse der ästhetischen Kritik mit komparativen Überlegungen zu beginnen. Denn die Verfahrensweise der ästhetischen Kritik ist verstanden, wenn einsichtig wird, was die ästhetische Begründung von den Formen theoretischer und praktischer Argumentationen trennt.

Theoretisch sind Begründungen, die dem selbstgenügsamen Nachweis der Wahrheit von Aussagen dienen. Praktisch sind Begründungen, die dem Aufweis der Angemessenheit eines Verhaltens oder Handelns dienen. Auch die praktische Begründung vollzieht sich als eine Begründung von Aussagen, von Aussagen allerdings, mit denen ein bestimmtes Verhalten nahegelegt wird. Während das theoretische Urteil eine Aussage ist, deren Behauptung auf nichts weiter zielt als auf die Wahrheit dieser Aussage, ist das praktische Urteil eine Wertaussage, deren Behauptung einen ausschlaggebenden *Grund* für oder gegen eine Handlungsweise liefert. Eine praktische Begründung ist gelungen, wenn es gelingt, eine abschließende Wertung als einen Grund für das künftige Handeln zu etablieren. Mit einem Wort: theoretisch ist die Begründung einer Aussage, praktisch ist die Begründung eines Grundes.²

Von beiden Formen der Begründung ist die ästhetische Argumentation zu

¹ Die spezifische Rationalität, die sich in ästhetischen Artefakten *verkörpern* mag, ist ein gegenüber der Rationalität des ästhetisch wahrnehmenden Verhaltens abgeleitetes Phänomen. Vgl. M. Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität* (1985) Kap. I. c.

² „Der Sinn der Rede von einer Begründung ist also hier letztlich nicht eine Begründung *von* (einer Aussage), sondern eine Begründung *für* (ein Handeln)“, E. Tugendhat, *Probleme der Ethik* (1984) 84. Was Tugendhat hier für die Begründung moralischer Normen geltend macht, gilt für die praktische Begründung von Wertsätzen allgemein.

unterscheiden (wobei zu beachten ist, daß die theoretische Begründung nicht notwendigerweise die Rechtfertigung der Sätze einer Theorie bedeutet und die praktische Begründung nur in bestimmten Fällen der Rechtfertigung moralischer Wertungen gilt). Auch im Kontext der ästhetischen Kritik geht es um die Begründung einer Aussage – nämlich des ästhetischen Werturteils. Wie für die praktische Beurteilung und Begründung, muß auch hier eigens gefragt werden, was es ist, das in der Begründung der abschließenden Wertaussage zur Rechtfertigung steht. Was ist die Funktion der ästhetischen Kritik – wofür wird im Gebrauch ästhetischer Argumente argumentiert? Meine Antwort wird die folgenden Thesen enthalten. Ästhetische Argumente gelten nicht primär der Wahrheit von Behauptungen oder der Angemessenheit einer Art des Handelns. Ein ästhetisches Argument gilt der Begründung des Angemessenen einer Sichtweise (und damit der möglichen Rechtfertigung der Einstellung, in der sich diese Sichtweise habitualisiert). Ein ästhetisches Argument wird gegeben, indem ein nichtpropositionales Zeichen (ein ästhetisches Objekt) auf diskursivem Weg (durch eine kunstkritische Interpretation) zum Explikat der Sichtweise erhoben wird, deren Angemessenheit das ästhetische Urteil behauptet (und deren Übernahme durch andere im Austausch ästhetischer Urteile gefordert wird).

I. Ästhetische und praktische Gründe

Nicht nur bei der Vorstellung dieser Thesen, auch in ihrer – theoretischen – Begründung ist ein vergleichendes Vorgehen hilfreich. Das vergleichende Interesse wird dabei denjenigen Formen praktischer und theoretischer Argumente gelten, die der ästhetischen Beurteilung aus verschiedenen Gründen relativ nahe stehen und die nur allzu gerne mit der ästhetischen Beurteilung vermengt und verwechselt werden, so daß der Eigensinn der ästhetischen Begründung zum Verschwinden kommt. Nach der praktischen Seite muß der Geltungssinn des ästhetischen Urteils von dem Urteil der subjektiven Vorliebe und den Wertungen der geschmacklichen und existentiellen Präferenz unterschieden werden. Zur theoretischen Seite verläuft die entscheidende Markierung zwischen den Wertungen der ästhetischen Kritik und den Ermittlungen der historischen Signifikanz ästhetischer Gegenstände. Bevor ich mich der Explikation dieser Unterscheidungen zuwende, möchte ich betonen, daß es nicht darum gehen wird, den Gebrauch des Wortes „ästhetisch“ in dogmatischer Weise zu verkürzen. Es hat oft seinen guten Sinn, wenn Urteile als ästhetische bezeichnet werden, die in anderen Zusammenhängen stehen als denen der ästhetischen Kritik in jenem engen Sinn, die das Thema dieses Beitrags sind. Neben der Auszeichnung der kunstkritischen Rede nämlich dient das Prädikat „ästhetisch“ auch zur Spezifikation von Zugangsweisen *innerhalb* der sei es praktischen, sei es theoretischen Beurteilung. Der unverdächtige Sinn dieser Verwendung wird gerade dann ersichtlich, wenn man sich die Funktion derjenigen ästhetischen Beurteilung vor Augen führt, deren Begründung weder auf praktische noch auf theoretische Argumente rückführbar ist. Um die Analyse der ästhetischen Rationalität nicht allzusehr der schönen Vieldeutigkeit unseres Wortgebrauchs zu

überlassen, werde ich den Titel der ästhetischen Beurteilung im folgenden allein der kunstkritischen Wahrnehmung, Bewertung und Begründung zusatzlos gewähren.

Ich beginne mit der Abgrenzung des ästhetischen Urteils von benachbarten Formen der praktischen Bewertung. Von den Wertungen der ästhetischen Kritik sind hier einmal die Äußerungen der Vorliebe und der Abneigung zu unterscheiden, Bewertungen also, durch die ein unmittelbar subjektiver Vorzug zum Ausdruck gebracht wird. Vom Urteil der Vorliebe gilt, was oft für alle Formen der (in einem weiten Sinn) ästhetisch-geschmacklichen Beurteilung behauptet wurde; es gibt keine subjektunabhängige Bestimmung des bewerteten Gegenstands, es sagt allein etwas über die Beziehung des Urteilenden zu diesem Gegenstand aus. Daß ich etwas auf diese Art mag, ist für mich ein Grund, mich Dingen dieser Art zu widmen. Für weitergehende Begründungen besteht hier kein Bedarf, weil die maßgebende Wertbeziehung allein in meinen Gefühlen und Empfindungen anlässlich der betreffenden Objekte und Tätigkeiten gründet. Ein möglicher Zweifel wird hier weniger den Gegenstand des Gefallens als vielmehr den Gefallen am Gegenstand betreffen. Zur Debatte steht dann die Richtigkeit der Selbstwahrnehmung bzw. die Aufrichtigkeit der Selbstaussage, die das subjektive Werturteil gibt. Stärker noch als die Liebe teilt die Vorliebe jedem das Seine und jeder das Ihre zu – ohne weitere Angaben, ohne das Verlangen nach Gründen und ohne jede Gewähr.

Um Vorlieben – und Abneigungen – handelt es sich immer da, wo die wertende Beziehung als Ausdruck einer ausgesprochen persönlichen Affinität verstanden wird. Formen des Gefallens und Mißfallens dagegen, bei denen es nicht nur zufälligerweise möglich, sondern von der Sache her erwartbar und im gemeinschaftlichen Leben wichtig ist, daß – und ob – eine Übereinstimmung der Präferenzen besteht, stehen in einem anderen Beurteilungszusammenhang als die Idiosynkrasien der rein persönlichen Neigung. Aus der Frage des individuellen Mögens wird eine Frage des guten Geschmacks. Diese Geschmacksbeurteilung ist die *zweite* Form des (im weitesten Sinn) ästhetischen Urteilens, von der das Verfahren der ästhetischen Kritik zu unterscheiden ist. Was geschmacklich gut oder schön ist, ist nicht einfach das, was ich nun einmal mag, ist nicht das, was aus objektiven Gründen für mich oder für andere gut ist, und ist erst recht nicht das, was in instrumenteller Bedeutung gut zu etwas ist. Das in diesem Sinn geschmacklich Gute, so läßt sich vereinfachend sagen, ist nicht gut *für* etwas, es ist gut *als* etwas. Was in den unterschiedlichen Bereichen jeweils das Gute und Beste ist, ist in den entsprechenden *Kriterien* festgelegt, die in der Geschmacksbeurteilung meist intuitiv zur Anwendung kommen. Die *Gründe* der geschmacklichen Wertung sind folglich Gegenstandsbeschreibungen, aus denen ersichtlich wird, ob die begutachteten Gegenstände die kriteriell ausgezeichneten Eigenschaften besitzen, wobei vom Urteilenden zusätzlich die Urteilskraft verlangt ist, sich auf die jeweils wertrelevanten Kriterien zu beziehen.³ „Dieser Pfälzer Riesling ist gut – weil er herb ist, ohne flach zu schmecken, und weil er im Nachgeschmack Volumen behält.“

³ Die soziale Funktion des intersubjektiv standardisierten Geschmacks untersucht P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1982).

Die kriteriengeschützte Geschmacksbeurteilung, in der etwas in seinem lebenspraktischen und lebensspendenden Wert *als* etwas beurteilt wird, gehört der Gruppe der exemplarisch-praktischen Wertbeurteilung an. Diese Wertung und ihre Begründung unterscheidet sich zumal von der hypothetisch-praktischen Wertbegründung, in der es um die Tauglichkeit von Mitteln für vorgegebene Zwecke geht. In der exemplarischen Wertbegründung werden nicht Absichten und Präferenzen vorausgesetzt, bezüglich derer die Bewertung nach bestem empirischen Wissen erfolgt, hier wird eine Präferenz ausgewiesen an den Gegenständen, denen sie gilt. Von der streng konklusiven Begründung eines praktischen Urteils allerdings kann hier nur insoweit die Rede sein, als bereits Einigkeit über die zu verwendenden Wertkriterien besteht. Solange diese Übereinstimmung (bzw. diese Sicherheit des Urteils) noch nicht besteht, handelt es sich bei der exemplarisch-praktischen Beurteilung um das Verfahren einer explikativen *Wertkonstitution*. Die Aussage „Dieser Wein ist gut“ impliziert dann nicht die direkte Aufforderung, diesen im Zweifelsfall vorzuziehen, sie unterstützt das Ansinnen, die entsprechende Präferenz zu gewinnen. Gegenüber einer rein privativen oder animativen Bekundung von Vorlieben und Abneigungen werden hier durchaus die wertrelevanten *Eigenschaften* der beurteilten Gegenstände ausgezeichnet, deretwegen sie vorzügliche Beispiele des in diesem Bereich Vorzüglichen (oder eben Abscheulichen) sind. Das ändert andererseits nichts daran, daß Präferenzen nicht wie Einsichten argumentativ erwirkbar sind; *letztlich* muß es sich *zeigen*, ob sich die Präferenz – etwa für herbe Weine – beim ändern einstellt oder nicht. Das erste und das letzte Wort liegt hier bei der sympathisch/antipathischen Reaktion des Subjekts – dazwischen aber sind etliche begründende Worte möglich.

Die exemplarische Wertbegründung ist nicht nur im Feld der geschmacklichen Bewertung maßgeblich, ihre Kompetenz ist zusätzlich dort gefragt, wo es um die Erörterung lebenspraktischer Überzeugungen geht. Pauschal läßt sich sagen, daß die Wertschätzung, die einer exemplarischen Wertbegründung bedürftig und fähig ist, auf den existentiellen Erfahrungen (den Erfahrungen des lebensweltlich Sinnvollen und Sinnlosen) der Urteilenden beruht: einer Erfahrung, die mit der Ausbildung sinnlicher Gelüste beginnt und bei den Meinungen über die ersten und letzten Dinge des Lebens endet; einer Erfahrung aber, die den Hof der reinen Selbsterfahrung immer schon überschritten hat in der Erfahrung, was die in diesem Bezirk der Welt gute oder schlechte Art zu leben ist. Kurz, es sind „Wertsätze des guten Lebens“, auf die die exemplarisch-praktische Wertbegründung zugeschnitten ist.⁴ Im Vollzug der entsprechenden Wertungen und Wertüberlegungen hält eine Gemeinschaft (und halten die einzelnen in diesen mehr oder weniger unbestimmten und offenen Gemeinschaften) im Gespräch, womit und wie es gut ist zu sein. Der Anspruch der exemplarisch-praktischen Urteile zielt nicht auf eine universale, er zielt auf die *kommunale* Allgemeinheit von Einsichten, die in einem Lebensbereich wie dem jeweils *unseren* müßten geteilt werden können. Die hervorragenden Gegenstände derartiger Präferenzermäßigungen – die Objekte des

⁴ Vgl. die Betrachtungen bei U. Wolf, Das Problem des moralischen Sollens (1984) Kap. VII.

geschmacklichen Gefallens ebenso wie die existentiell ausgezeichneten Situationen – können Paradigmen der Lebensart oder, mit stärkerem Blick auf die Individualität des Präferenzverhaltens, Objekte der Einstellung heißen. Wie immer aber diese Einstellungen persönlich gefärbt sein mögen, sie sind selbst nichts rein Persönliches: es sind in lebensweltlichen Erfahrungen erworbene Zugangsweisen, die sich in vielfältiger Weise mit den Einstellungen der Angehörigen einer gemeinsamen sozialen Welt überschneiden. Nur weil wir diese Überschneidung unserer lebensweltlichen Erfahrungen erwarten können – und nur wo wir dies können –, ist die Beratung und ist der Streit in Geschmacks- und Sinnfragen so unterhaltsam und interessant – und manchmal so erbittert.

Sosehr nun Kunstwerke häufig wie einfache „Objekte der Einstellung“ behandelt werden und sosehr sie oft auch Gegenstände sind, an denen sich die Einstellungen derer manifestieren, die sie schätzen und verwerfen – ihr Status als Kunstwerke rührt daher, daß sie Objekte einer Einstellung zweiter Ordnung sind. Die ästhetische Einstellung ist eine auf den Gehalt von Einstellungen bezogene Einstellung; die Gehalte von Einstellungen sind zu verstehen als Sichtweisen, die das Ergebnis lebensweltlicher Erfahrungen sind. (Den Begriff der Sichtweise werde ich gleich näher erläutern.) Während die einfachen „Objekte der Einstellung“ Gegenstände sind, die wegen ihrer in einem Lebensbereich als relevant empfundenen Qualitäten bevorzugt oder gemieden werden, werden die ästhetischen Gegenstände danach bewertet, ob sie der existentiellen Relevanz derjenigen Qualitäten *Ausdruck* geben, die eine interpretative Wahrnehmung als ihre funktional relevanten Qualitäten entdeckt. Während also die Begründung existentieller Präferenzen *innerhalb* der maßgebenden Sichtweise begrenzter Einstellungen verbleibt, aus denen die Auszeichnung des Vorzuziehenden erfolgt, macht die ästhetische Kritik den Gegenstand ihrer Wertung zum positiven oder negativen *Explikat* einer bestimmten Sichtweise, für deren Annahme die ästhetische Begründung argumentiert.

Für eine erste Abgrenzung reichen diese Bemerkungen aus. Von der exemplarisch-praktischen Wertung unterscheidet sich die ästhetische Kritik einmal durch das in besonderer Weise interpretative Verhältnis zu ihren Gegenständen. Gegenstand der ästhetischen Wertung ist nicht das Angenehme von subjektiven Zuständen und ihren Objekten und ist auch nicht die Erträglichkeit lebensweltlicher Situationen; ihre Gegenstände sind komplexe Zeichen, die daraufhin bewertet werden, ob sie – und mit welcher Intensität sie – weltbildenden Erfahrungen Ausdruck verleihen. Diese Wertung ist keine praktische. Die Aufforderung, die in der ästhetischen Beurteilung ergeht, gilt nicht der Übernahme einer Handlungsweise, sie betrifft das Teilen der Sichtweise, die sie am ästhetischen Gegenstand vergegenwärtigt – welche Verhaltensänderungen auch immer die *Folgen* der ästhetischen Erfahrung sein mögen. Zweitens gibt das ästhetische Urteil keine exemplarische Wertung. Das gelungene Kunstwerk ist nicht gelungen als ein Exempel seiner Art, es ist einzigartig gelungen. Weil das so ist, kann sich das ästhetische Urteil niemals auf strikte Kriterien stützen – wie Kant wußte, ist zumindest das ästhetisch positive Urteil immer ein singuläres Urteil. Obwohl das so ist, können die ästhetischen Werturteile begründet werden, weil sie – anders als

die Äußerungen der Vorliebe und entgegen der vorherrschenden Meinung bei Kant – auf wertrelevante *Charaktere* – auf den funktionalen Ausdruckszusammenhang – ihrer Gegenstände verweisen. An der Art der Begründbarkeit der kunstkritischen Interpretationsaussagen entscheidet sich die Rationalität der ästhetischen Argumentation.

II. Ästhetische und theoretische Gründe

Damit komme ich zur zweiten Vorüberlegung. Denn es ist gerade das Verfahren der kunstkritischen Interpretation, das einer Abgrenzung gegenüber den Formen einer theoretischen Interpretation von Kunstwerken bedarf. Auch da haben wir es in einem weiten Sinn des Wortes mit ästhetischen Urteilen zu tun, wo ästhetische Gegenstände in ihrer genuinen Verfassung von besonderem theoretischen Interesse sind. Nur in speziellen Fällen ist dieses Interesse eines der Ästhetik; in der anfangs erläuterten Bedeutung theoretisch ist jedes Interesse an Kunstwerken, das diese als Beleg für allgemeinere Aussagen über ästhetische und nichtästhetische Zusammenhänge gebraucht. Weil auch das noch ein zu weites Feld ist, werde ich mich hier auf Bemerkungen zum kategorialen Unterschied des *kunstkritischen* Verstehens zum *kunsthistorischen* Verstehen beschränken.

Am leichtesten faßlich wird diese Differenz, wenn man sich klarmacht, was in den alternierenden Wertungen der ästhetischen Kritik zur Verhandlung steht. In positiver Wertung *bedeutend* ist der ästhetische Gegenstand, der eine autonome ästhetische Bedeutung hat. Dem mißlungenen Kunstwerk eignet eine solche Bedeutung *nicht* – es ist lediglich das Dokument einer auf mehr oder weniger respektablem Niveau gescheiterten Ausdrucksintention. Wie *aufschlußreich* ein mißlungenes Werk auch immer sein mag, weil es symptomatisch ist für eine ästhetische Konzeption, für Strömungen der Kunst und der Zeit: es ist mißglückt, wenn es für die ästhetische Wahrnehmung nicht *unbedingt*, nicht auch neben dieser seiner Signifikanz, von Interesse ist; es wird als mißlungen beurteilt, wenn aus der Organisation des ästhetischen Materials keine aktuell relevante Ausdrucksfunktion (mehr) erwächst. Daher wird die Begründung eines negativen Urteils immer auf komparative Bestimmungen zurückgreifen müssen, auf kontrastierende Hinweise, aus denen die Spannungslosigkeit der für die heutige Wahrnehmung bedeutungslosen Werke deutlich wird. Umgekehrt wird es die Begründung positiver ästhetischer Wertungen bei der komparativen Charakterisierung ihrer Gegenstände nicht belassen können, da es hier darum geht, die einmalige interne Bedeutung der besprochenen Werke hervorzuheben. Einmalig ist das gelungene Werk, weil der unreduzierte Erfahrungsgehalt von Einstellungen und Sichtweisen nur an Medien präsent werden kann, deren Wahrnehmung die auf praktische Vollzüge zugeschnittenen Relevanzordnungen der alltäglichen Wahrnehmung durchbricht. Diese Einmaligkeit ist zugleich ein Verhältnis der einzigartigen Werke untereinander. Die Gelungenheit eminenten Kunstwerke ist undenkbar ohne die spannungsreiche Korrespondenz mit Werken, die von ihrer Konstruktion mehr oder weniger krass differieren. Daher verschieben Kunstwerke, die unsere Wahrnehmung verändern, in einem Zug auch die Koordinaten unserer Wahrnehmung der Kunst. Es sind

diese beiden Aspekte der Einmaligkeit des ästhetischen Gelingens, die bewirken, daß die gelungenen Werke als ergreifend oder schockierend erfahren werden.⁵ Gültig sind nur die Kunstwerke, die weniger einen bleibenden als vielmehr einen je gegenwärtigen, in die gegenwärtige Erfahrung eingreifenden Sinnzusammenhang artikulieren, den es im Gefüge ihrer Komposition stets wieder – und meist neu – zu entdecken gilt. Es bezeichnet folglich den Unterschied zwischen einem historisch orientierten *Kommentar* und der unbedingt (wenngleich häufig abgestuft) wertenden *Kritik*, daß diese sich auf den *aktuellen Gehalt* der alten und neuen Werke konzentriert.⁶

Das kunstkritische Werturteil sagt, *ob* in einem gegebenen Werk ein ästhetisch brisantes Potential dargeboten ist. Das positive Urteil der ästhetischen Kritik besagt, *daß* dies der Fall ist. Der Begründung eines positiven ästhetischen Urteils ist es aufgegeben zu sagen, *als was*, unter welchen interpretativen Aspekten, wir den ästhetischen Gegenstand wahrnehmen müssen, um ihn in seiner Gelungenheit, in seiner ästhetisch autonomen Bedeutung zu erkennen.

Diese erste Darlegung wird darum nicht ohne weiteres plausibel sein, weil sich die Ästhetik – mit der Ausnahme der „Ästhetischen Theorie“ Adornos – bisher damit schwergetan hat, die Theorie der ästhetischen Kritik und der ästhetischen Bedeutung als *ein* Thema zu begreifen. Der Grundgedanke immerhin, daß das ästhetische Urteil die Konsequenz eines nicht-neutralen Verstehens ist, ist nicht besonders exzentrisch; wäre es anders, wäre die Möglichkeit der interpretativen Begründung ästhetischer Wertaussagen gar nicht zu denken. Der immergrünen Entgegnung, die Rede von ästhetischer Bedeutung sei spätestens mit dem Auftreten der ästhetischen Moderne obsolet geworden, hat zuletzt Danto eindrucksvoll widersprochen. An Beispielen gerade der neueren Kunst macht Danto klar, daß Objekte der Kunst nur dort gegeben sind, wo eine doppelte Unterscheidung im Spiel ist: wo das ästhetische Medium von seiner deskriptiv bestimmbareren Phänomenalität und sein Ausdruckscharakter von den Formen der gegenständlichen Repräsentation unterschieden wird. Von den Formen der bezeichnenden Repräsentation unterscheiden sich die ästhetischen Präsentationen nach Danto darin, daß sie Sichtweisen der Welt zur Darstellung bringen, die in keine Darstellung der gegenständlichen Welt überführt werden können.⁷ Kunstwerke präsentieren eine Sicht, die wir ansprechen, wenn wir sagen, was der Ausdruck dieser Werke ist.

Der Begriff der Sichtweise darf in diesem Zusammenhang nicht als die bloß subjektive Färbung der Wahrnehmungswelt verstanden werden, er muß verstan-

⁵ Vgl. A. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne* (1985) 48 ff., bes. 62 ff.

⁶ Die sogenannten bleibenden Werke sind bleibend nicht, weil ihre Bedeutung über die Zeiten gleich bleibe, sondern weil sie hervorragende Gegenstände der ästhetischen Wahrnehmung bleiben. Die Identität von Kunstwerken liegt also nicht in ihrem aktuellen Gehalt, im jeweils erfahrenen Zusammenspiel ihrer Konstruktionselemente, sie liegt im Zusammenhang der Eigenschaften, die genannt werden müssen, wenn das künstlerische Verfahren beschrieben werden soll und deren Wahrnehmung für das Abenteuer der ästhetischen Erfahrung wesentlich ist, ohne freilich seinen Verlauf zu determinieren. Vgl. G. Patzig, *Über den ontologischen Status von Kunstwerken*, in: F. W. Korff (Hg.), *Redliches Denken. FS für G. G. Grau* (1981) 114 ff., und J. Kulenkampff, *Gibt es ein ontologisches Problem des Kunstwerks?*, in: D. Henrich (Hg.), *Kant oder Hegel* (1983) 572 ff.

⁷ A. C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen* (1984).

den werden als eine Bestimmung dessen, worin sich die Wirklichkeiten der intersubjektiven Welt konstituieren. Sichtweisen werden im Zuge lebensweltlicher Erfahrungen erworben. Das Machen solcher Erfahrungen bedeutet, eine Situation zu erschließen, die so zu einer Situation der eigenen Praxis und des eigenen Lebens wird. Das Haben solcher Erfahrung bedeutet, eine bestimmte Einstellung zu den Angelegenheiten der so erworbenen Praxis zu haben. Vermöge solcher Einstellungen können wir uns in der Art von Situation orientieren, in die wir involviert sind, wo immer diese Angelegenheiten erneut von Belang sind. Auf diese Weise erläutert, verliert der Begriff der Sichtweise die allzu kontemplativen Konnotationen. Die Bekanntschaft mit einer Situation nämlich, durch die sich eine bestimmte „Sicht der (in ihr thematischen) Dinge“ ergibt, besteht nicht bloß aus einem teilweise expliziten und großteils impliziten Wissen *über* das, was in ihr gegeben ist, in ihr geschieht, in ihr zu tun ist und darüber, wie sie uns betrifft. Situationen sind ein durch die Voreingenommenheit der in ihr Handelnden holistisch geprägtes *Verhältnis* dieser Bedingungen, die allenfalls aus der Warte einer anderen Situation isoliert werden können, für die ein solches Verhältnis ihrerseits gilt. Für diejenigen, die sich erstmals oder wie gewohnt in einer lebensweltlichen Situation befinden, ist diese als ein Kontext praktisch gegliederter Relevanzen gegeben, in dem das dort Begegnende positiv oder negativ, als Sinnvolles oder Sinnloses *bedeutsam* ist. Unter „Sichtweisen“ verstehe ich solche Kontexte der Bedeutsamkeit oder situationalen Sinnzusammenhänge, wie sie sich im Geschehen lebensweltlicher Erfahrungen einstellen und in der Gewohnheit lebenspraktischer Einstellungen verstetigt haben.⁸

Was ich in Anlehnung an Danto behauptet habe, was freilich ebenso mit Bezug auf die Ästhetik Kants oder Hegels, Heideggers oder Benjamins hätte gesagt werden können, ist vor diesem Hintergrund zu lesen. Es sind lebensweltliche Kontexte der Bedeutsamkeit, die wir im bedeutenden Kunstwerk eröffnet und dargeboten finden. Für das Verständnis dieser Beziehung ist es freilich entscheidend, die Gegenwart einer Situation und die Bedeutung eines Kunstwerks begrifflich genau auseinanderzuhalten. Die Erfahrung einer Situation ist das Erschließen dieser Situation, wodurch sich in unserem Rücken ein Sinnzusammenhang der beschriebenen Art bildet. Die Erfahrung eines Kunstwerks ist die Erschließung eines Sinnzusammenhangs, den wir in der Konfrontation mit dem Werk in seinen Bildungen entdecken. Daher kann nur das Kunstwerk die *Bedeutung* einer Situation, genauer: einer Präsentation möglicher Sichtweisen gewinnen. Daran liegt es auch, daß die ästhetische Vermittlung und Vergegenwärtigung von Sichtweisen nicht unmittelbar eine Revision lebenspraktischer Einstellungen bewirkt. Die durch die Erfahrung der Kunst ermöglichte Einstellungsänderung bleibt zunächst virtuell; wie durchschlagend sie war, wird sich erst in der Praxis des Lebens zeigen. Die lebensweltliche Erschließung einer Situation und die ästhetische Erschließung einer Sichtweise bleiben zweierlei, auch wenn diese noch in ihren selbstbezüglichsten Formen auf jene bezogen bleibt.

⁸ Zu dieser von Heidegger, Wittgenstein und Schütz/Luckmann inspirierten Erläuterung s. Seel, a. a. O. Kap. II; vgl. Ch. Taylor, *Human Agency and Language*. Philosophical Papers 1 (Cambridge 1985).

So ist die ästhetische Wahrnehmung auf andere Weise interpretativ als praktische Orientierungen (auch solche innerhalb einer theoretischen Praxis) es sind. Ein erster Hinweis auf den Aussagesinn expliziter Kunstinterpretationen macht dies deutlich. Gleichgültig, ob gesagt werden kann, *worauf* sich eine ästhetisch präsentierte Sichtweise bezieht (und nicht immer läßt sich das sagen), sagt die ästhetische Interpretation, *was für eine* Sichtweise es ist, die im ästhetischen Objekt zur Darbietung kommt. Ohne an dieser Stelle ein komplexes Beispiel zu erörtern (ich werde später eines anführen), läßt sich das am einfachsten Fall einer kunstkritischen Prädikation erläutern. Ein Musikstück, das gut ist, weil es traurig ist, wird verstanden als die Artikulation einer Sichtweise des Traurigen, die nicht notwendigerweise ein trauriges Ereignis oder Trauer oder Trauernde zum Gegenstand hat – die absolute Musik etwa hat überhaupt keine Gegenstände dieser Art. Das Musikstück wird verstanden als die Artikulation einer traurigen Situation oder einer Situation der Trauer; diese Situation ist nicht der Gegenstand der ästhetisch erscheinenden Sichtweise, sie ist das, was aus ihrem Kontext zur Wirklichkeit unseres Daseins und Handelns wurde oder würde. Am Kunstwerk – und dort allein – wird diese Sichtweise zum Gegenstand einer Erfahrung, die sich als das Eingedenken dieser Situation vollzieht; wobei es so sein kann – und in den ekstatischsten Formen der ästhetischen Erfahrung so sein wird – daß wir am ästhetischen Gegenstand erstmals mit einer solchen Situation konfrontiert werden. Ob nun ein Kunstwerk die Macht hat, Teilwirklichkeiten der Welt, auf die es trifft, zu revolutionieren oder nur die Gabe, das in dieser Welt sonst Unaussprechliche doch zur Sprache zu bringen: Ästhetisch gelungen oder schön ist der zeichenhafte Gegenstand, der zum Ausdruck bringt, was das Bedeutsame dessen ist, dem er Ausdruck verleiht.

Freilich ist es zweierlei, ob ich sage, das *gelungene* Werk bedeute die Bedeutsamkeit dessen, als was es gelungen sei, oder ob ich sage, *jedes* Kunstwerk, ob gelungen oder nicht, präsentiere eine Sicht der Dinge, die wir benennen, wenn wir auf seinen Gehalt verweisen. Die zweite Festlegung, zu der auch Danto neigt, setzt voraus, daß die guten und die schlechten Werke in derselben Weise ausdrucksfähig sind, so wie der wahre und der falsche Satz in derselben Weise Bedeutung haben. Ich halte diese Festlegung für voreilig. Denn im Kontext der ästhetischen Kritik, also derjenigen Rede über Kunst, die im Namen der primären ästhetischen Wahrnehmung spricht, verhält es sich so, daß das mißratene Kunstwerk ein Niveau der ästhetischen Bedeutung *prätendiert*, die nur das *gelungene hat*. Es kommt daher vieles darauf an, das im Interesse der aktuellen ästhetischen Wahrnehmung engagierte *kunsterkritische* Verstehen, das radikal wertend verfährt, klar von *der* Form des verstehenden Umgangs mit Kunstwerken zu unterscheiden, in der die guten und die schlechten Werke den *gleichen* Status von *Äußerungen* (eines Künstlers, einer Zeit) haben, und deren Verständnis die Angelegenheit eines *kunsthistorischen* Verstehens ist.⁹

⁹ Eine energische Differenzierung dieser beiden Zugangsweisen bietet aus anderer Warte H. Kuhn, *Wesen und Wirken des Kunstwerks* (1960).

Es kommt, mit anderen Worten, darauf an, die zwei Grundarten der kunstbezogenen Interpretation auseinanderzuhalten – nicht zuletzt, um sich über ihr *Verhältnis* Klarheit zu verschaffen. Der historisch interpretierende *Kommentar* behandelt den ästhetischen Gegenstand als ein mehr oder weniger aufschlußreiches Zeugnis für werkexterne Zusammenhänge oder als deren Erzeugnis; diese Interpretationen und die Wertungen, die ihnen entspringen, können den Anspruch auf hermeneutisch-wissenschaftliche (also theoretische) Objektivität erheben. Die Interpretationen der ästhetischen *Kritik* dagegen bestimmen den Stellenwert, den das ästhetische Gebilde als ein selbständiges Medium der Wahrnehmung aktuell hat; eine Wissenschaft ist aus diesen Deutungen nicht zu machen. Selbstverständlich kann die ästhetische Kritik ohne ein Wissen über den Kontext, dem ein Werk entstammt, kaum sinnvoll operieren; und – leider nicht so – selbstverständlich kann die wissenschaftliche Analyse die Besonderheit ihrer ästhetischen Dokumente ohne einen Bezug auf kunstkritische Einschätzungen der Vergangenheit und Gegenwart nicht fruchtbar machen. Es muß an dieser Stelle genügen, das Verhältnis von wissenschaftlicher und kritischer Betrachtungsweise allein im Verweis auf die Inkongruenz der involvierten Wertungen hervorzuheben. Ein Roman, der ein gutes Beispiel für die zu einer bestimmten Zeit dominante Prägung seiner Gattung ist, muß kein guter Roman dieser Gattung sein. Ein Bild, das höchst signifikant ist, weil in ihm eine neue Technik zum erstenmal Anwendung findet, ist nicht darum schon gelungen wie ein Bild, das diese Technik auf der Höhe ihrer Möglichkeiten zeigt. Das Werk, das ein Künstler für seine bedeutendste Leistung hielt, muß nicht die herausragende Schöpfung dieses Künstlers sein. Ein Werk, das von einer Epoche als der vollendete Ausdruck ihrer Epoche begriffen wurde, muß nicht in diesem Sinn der vollendete Ausdruck einer Epoche mehr sein – und muß nicht, wenn es noch heute überwältigend ist, vor allem ein überwältigender Ausdruck dieser Epoche sein. Was ästhetisch – was am Ästhetischen historisch und theoretisch – signifikant ist, ist nicht immer ästhetisch gelungen; was ästhetisch gelungen ist, ist zwar immer ästhetisch signifikant, aber nicht immer für das, als was es gelungen ist.

Der Grad der Gelungenheit eines Kunstwerks, sein Stellenwert für die ästhetische Erfahrung, ist nicht durch die externen Konstellationen determiniert, denen es entstammt; er bemißt sich vielmehr an der Möglichkeit einer interpretativen Wahrnehmung, die den ästhetischen Gegenstand wegen seiner internen Konstellationen als unbedingt relevant erfährt. Nur in der Ausführung entsprechender Interpretationen läßt sich die Berechtigung der spontanen Wertung kunstkritisch erweisen. Auf den Status dieser Interpretationen komme ich gleich wieder zu sprechen. Ihre Aussagen jedenfalls sind es, die im Sprachspiel der ästhetischen Kritik die primären Gründe für die im ästhetischen Urteil getroffenen Wertungen liefern. Die Wertbehauptung der ästhetischen Kritik ist ein singuläres Urteil, weil sie einem individuellen Ausdruckszusammenhang gilt, der geschaffen ist, seinem Wesen nach Besonderes, Momente des Verstricktseins in Erfahrungszusammenhänge, zur Erfahrung zu geben. Alle komparativen Verwendungen der ästhetischen Wertprädikate sind sekundär gegenüber der notwendig unbestimmten Erwartung des ästhetisch Guten, von der wir erwarten, daß sie sich auf nicht

erwartbare Weise erfüllt. Das gelungene Werk ist nicht gelungen, weil es einen Begriff des Gelungenen erfüllt, gelungen ist es, wenn es eine mit den an ihm zu entdeckenden Ausdruckscharakteren verbundene Sicht artikuliert, die die Wahrnehmenden als wesentliche oder richtige Sicht dieser Dinge erfahren und im kritischen Urteil bejahen.

III. Ästhetische Kritik

Diese nun schon vertraute Behauptung macht eine weitere Unterscheidung nötig, mit der ich die Betrachtung über die Grundlagen der ästhetischen Kritik beginne. Denn natürlich ist die Bewertung eines ästhetischen Gegenstands etwas durchaus anderes als die unmittelbare Bewertung einer Sichtweise. Weder ist die Bewertung einer Sichtweise als solche ein ästhetisches Urteil, noch geht es in der ästhetischen Beurteilung genaugenommen um die abwägende Bewertung von Sichtweisen oder Einstellungen.

Die nichtästhetische Beurteilung von Sichtweisen und Einstellungen pflegt relativ zu einem vorgegebenen Kontext des Handelns zu erfolgen, an dem sich das Vorteilhafte oder Wesentliche einer entsprechenden Zugangsweise bemißt. Die *Begründung* solcher Einschätzungen aber kann sich hier nur so vollziehen, daß beschreibende und bewertende Aussagen über die *Gegenstände* und *Probleme* getroffen und ihrerseits begründet werden, auf die sich die betreffenden Sichten und Einstellungen *beziehen*. In außerästhetischen Kontexten können die in Rede stehenden Sichtweisen nicht selbst zum Gegenstand einer explikativen Begründung werden; ihr Wert ist hier ausschließlich über eine Darlegung und Demonstration der zugehörigen Ansichten und Tätigkeiten kommunizierbar. Die intersubjektive Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung der Sichtweisen, zu der sich Ansichten, Absichten und die Art der gefühlsmäßigen Beteiligung in bestimmten Handlungsbereichen verbunden haben, wird sich in den Situationen dieses Handelns *zeigen* müssen. Sowenig Sichtweisen in ihrer holistischen Verfassung von außen *beschreibbar* sind, so wenig können sie *innerhalb* der durch sie bestimmten Wirklichkeit zum Gegenstand einer explikativen Distanzierung werden. Die Möglichkeit einer unverstellten Thematisierung lebensbestimmender Sichtweisen ist allein in der Gegenwart ästhetischer Objekte gegeben, die daraufhin bewertet werden, ob sie die Erhellung und Eröffnung wesentlicher Sichtweisen leisten oder versagen.

Dabei gilt das ästhetische Urteil nicht eigentlich der alternativen Bewertung einer Sichtweise: es *affirmiert* die Sichtweise, deren Angemessenheit sich an der Gelungenheit oder Mißlungenheit des ästhetischen Objekts positiv oder negativ erweist. Die Argumentation zugunsten eines ästhetischen Urteils ist die normative Erläuterung der in der vorausgehenden ästhetischen Erfahrung immer bereits – vorläufig, vorgehend – bejahen, in der ästhetischen Auseinandersetzung immer mit umstrittenen und in jeder nachfolgenden Konfrontation mit dem ästhetischen Gegenstand erneut zu erprobenden Sicht. Die an den ästhetischen Gegenstand mitgebrachte oder, günstigerenfalls, an ihm gewonnene Sicht ist das *Movens* der

wertenden Aussage, die der Machart dieses Gegenstands gilt. Indem für die Angemessenheit dieses ästhetischen Urteils argumentiert wird, wird zugleich für die Angemessenheit der erschließenden Affinität argumentiert, in der sich das Affirmative der ästhetischen Erfahrung ereignet hat; in der Begründung eines ästhetischen Urteils wird zugunsten der Sicht argumentiert, deretwegen das betreffende Werk als geglückt oder mißglückt erscheint. Nur am gelungenen Werk kommt die Bejahung einer Sichtweise mit der Bejahung der ästhetischen Artikulationsform zur Deckung: und deshalb ist es gelungen: weil es das Ausdrucksergebnis, das Präsentwerden einer zu bejahenden Sichtweise ist.

Ich halte fest: Während Sichtweisen in nichtästhetischen Stellungnahmen zwar bewertet, aber nicht selbst begründet werden können, werden sie im Diskurs der ästhetischen Kritik zwar nicht direkt bewertet, obwohl sie hier argumentativ beglaubigt werden können. Ein Zweifel an dieser Rechtfertigungsmöglichkeit freilich ergibt sich aus dem unübersehbar zirkulären Einschlag der kunstkritischen Auslegung. Wenn die Begründung der ästhetischen Wertung zugleich die Begründung der Sichtweise ist, *deretwegen* der Gegenstand dieser Begründung als gelungen oder mißlungen erscheint, dann scheint dies eher gegen die Möglichkeit einer objektivierbaren Wertung zu sprechen. Gegen diesen Eindruck einer heillosen Zirkularität sind zwei Besonderheiten des kunstkritischen Verstehens hervorzuheben. Erstens ist der benannte Zirkel nicht leer: denn die ästhetische Rechtfertigung einer Sichtweise kann nicht einfach auf das Faktum ihrer intuitiven Bejahung zurückgreifen, sie muß sich so vollziehen, daß sie am ästhetischen Gegenstand das Bedeutsame dieser Sichtweise erweist. Zweitens ist der letzte Bezugspunkt der ästhetischen Kritik nicht die personale Einstellung der Urteilenden; Kunstwerke sind keine Andenken, soviel sie auch zu denken geben.

Ich möchte zunächst den zweiten Aspekt erläutern. Wegen der systematisch gesehen parasitären Rolle der negativen Wertungen und aus Gründen der Konzentration werde ich im folgenden nur die Begründbarkeit positiver Kritiken behandeln. Eine ästhetisch positive Kritik, so habe ich behauptet, macht den Gegenstand ihrer interpretierenden Wertung als die Präsentation einer richtigen (oder wesentlichen)¹⁰ Sichtweise geltend. Dieses „richtig“ hat einen stark absoluten Klang. Denn „richtig“ sind diese Sichtweisen nicht für oder zu etwas in der Welt, sie sind Formen eines richtigen Verhältnisses, der richtigen Einstellung zur Welt. Worauf aber beziehen wir uns dann, wenn wir im Fällen ästhetischer Urteile die Angemessenheit von Sichtweisen beurteilen? Auf *irgendeine*, das Empfinden der einzelnen Seelen überschreitende Größe müssen wir uns – immer schon – beziehen, da die ästhetischen Urteile ja nicht einfach wie die Wertungen der Vorliebe *bekundet*, sondern ihrerseits als angemessen *behauptet* werden. Allerdings kann dieser Bezugspunkt kein Maßstab sein, wenn Kants These von der Singularität ästhetischer Urteile Bestand haben soll. Die Richtigkeit der in den gelungenen Werken präsentierten Sichtweisen bemißt sich nicht an technischen, geschmacklichen oder

¹⁰ Ich vernachlässige im folgenden den Unterschied, der darin liegt, ob eine Sichtweise in einem starken Sinn als „richtig“ oder in einem schwächeren Sinn als „wesentlich“ beurteilt wird; vgl. Seel, a. a. O. 273f.

moralischen Normen, nicht an einer theoretisch unabhängig zu beschreibenden Wirklichkeit und auch nicht an der vorliebenhaften Affinität der Wahrnehmenden; die ästhetische Wahrheit (wie man auch sagen kann) bemißt sich auch nicht einfach an der intuitiv gegenwärtigen Gesamterfahrung der Subjekte, die alle diese Momente umfaßt.¹¹ Keiner dieser Faktoren, die gleichwohl oft alle eine Rolle spielen, und auch nicht ihre personalen Synthesen bilden für sich genommen den Bezugspunkt der ästhetischen Kritik. Bezugspunkt der ästhetischen Bewertung ist ein hypothetisch Gemeinsames der lebensweltlichen Erfahrung der Zeitgenossen, an die das ästhetische Urteil sich richtet, anders gesagt: ist der notwendig *unbestimmte Begriff* der *Gegenwart*, die den Angehörigen einer geschichtlichen Zeit gemeinsam ist. Dieser „Begriff“ dessen, was die Gegenwart entscheidend ausmacht, ist die begrifflich unbestimmbare und auch ästhetisch nicht selbst faßbare „Idee“, auf die sich das ästhetische Urteil bezieht, in einem ähnlichen Sinn, wie Kant von dem „unbestimmten Begriff des übersinnlichen Substrats der Menschheit“ als dem Fixpunkt des Geltungsanspruchs ästhetischer Urteile spricht.¹² Mit freilich einer entscheidenden Transformation. Nicht etwas *über* aller Erfahrung macht diesen Fluchtpunkt aus, sondern die Unterstellung eines Gemeinsamen *in* der Erfahrung der Angehörigen einer kulturellen Welt. Auch diese Unterstellung kann empirisch nicht bewahrheitet werden, sie stellt die konstitutive Unterstellung dar, die im objektivierenden Anspruch ästhetischer Wertaussagen immer neu unterschrieben wird; von ihr macht das Sprachspiel der ästhetischen Kritik jedesmal Gebrauch, wenn es im Verweis auf die als gelungen erfahrenen Werke Gründe für das Teilen der inkorporierten Sichtweisen gibt. Die hierfür mobilisierten Argumente natürlich können nur greifen, wenn die Adressaten bereits Erfahrungen haben, an denen sich die nahegelegte *ästhetische* Erfahrung entzünden kann. Ohne die Voraussetzung einer mit anderen irgend gemeinsamen existentiellen Erfahrung hat die ästhetische Wertbehauptung und hat die entsprechende Aufforderung zur Erfahrung mit der eigenen Erfahrung keinen Sinn.

Sie hat daher keinen Sinn gegenüber allen und jedem. Ihr Anspruch ist nicht, wie Kant meinte, universal; doch er ist auch nicht, wie der der exemplarisch-praktischen Urteile, bloß kommunal, für eine bestimmte Lebenswelt gültig; ihre Reichweite hat einen *mondialen*, auf die Gegenwart kultureller Welten bezogenen Charakter. Wie sehr diese kulturellen Welten die gegebenen Lebenswelten auch übergreifen mögen, so etwas wie *die* für diese Welt richtige Sicht *der* Welt ist auch in diesem Rahmen, ist auch ästhetisch nicht zu reklamieren. Auch das gelungenste Werk artikuliert immer nur einen von unbegrenzt vielen *Aspekten* der Welt- und Selbsterfahrung, die denen, die es gelungen finden, wesentlich (geworden) ist. Am je einzelnen Gegenstand seiner positiven Kritik kann das ästhetische Urteil immer nur behaupten, daß dies *ein* für ein authentisches Verhältnis zur Gegenwart

¹¹ Vgl. J. Mukařovsky, Kapitel aus der Ästhetik (1970) bes. 96 ff.

¹² Vgl. in der „Kritik der Urteilskraft“ die §§ 56 f. Zur Rolle des Gegenwartsbezugs im ästhetischen Urteil s. K. H. Bohrer, Die „Antizipation“ beim literarischen Werturteil, in: ders., Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins (1981) 29 ff.

wesentliches Verhältnis zu dieser ist. Und wer an dieser Gegenwart teilhat, müßte einsehen, müßte hieran erfahren können, daß es so ist.

Auf der Basis dieser Unterstellung, die grundlegend ist für ein ästhetisches Interesse, das über die Dimension des genießenden Geschmacks hinausgeht, ohne dabei die Antriebe der ästhetischen Lust zugunsten einer theoretischen Sachlichkeit zu suspendieren – auf der Basis dieser Unterstellung gibt die ästhetisch positive Wertaussage einen Grund zur Vergegenwärtigung des Angemessenen der Sichtweise, die das betreffende Werk präsentiert. Das erläuternde Geltendmachen dieses nicht praktischen, sondern ästhetischen Grundes, die Begründung ästhetischer Urteile also, geschieht durch die interpretative Vergegenwärtigung des ästhetischen Gehalts. Auf dem Weg des Aufzeigens, *was* der ästhetische Gehalt ist, also: was es ist, das im Korrespondenzraum des Werks in seiner aktuell sinnhaften Bedeutsamkeit exponiert ist, wird mit der kunstkritischen Deutung zu zeigen versucht, *daß* diese Darbietung eine gültige ist. Damit komme ich zu dem zweiten Grundaspekt des kunstkritischen Verfahrens – der nichttrivialen Zirkularität des ästhetischen Verstehens, das sich abspielt zwischen dem wertenden Vorgriff der ästhetischen Wahrnehmung und der korrigierenden Auslegung einer kunstkritisch ausgeführten Interpretation.

Thomas Bernhards Roman „Korrektur“ ist ein (in der deutschsprachigen Literatur der letzten Jahrzehnte) außergewöhnlich gelungenes Buch. Warum? Unter anderem darum, weil die „Korrektur“ den Prozeß eines absolutistisch entgrenzten Denkens entfaltet, das die Aufklärung und Autonomie, auf die es in unbedingter Anstrengung zielt, nur in destruktiven Akten und schließlich im Akt der Selbstausslöschung verwirklichen kann. Das Pathos der befreienden Korrektur, das der Roman mit seinem Helden Roithamer durchaus teilt, wird zugleich ironisch gegen die Roithamerschen Weltbereinigungsprogramme gewendet und in humoristischer Steigerung auch gegen das ästhetische Ideal der konstellativen Erlösung ästhetisch mobilisiert. Humoristisch ist die Schreibweise des Buchs, weil sie die ideologischen und ästhetischen Ordnungssysteme, mit denen sie operiert, systematisch gegeneinander geltend macht, ohne diese Oppositionen, sei es ideologisch, sei es ästhetisch, in ein höherstufiges System zu vermitteln. Vermöge dieses Humors leistet Bernhards wichtigster Roman die ästhetische Korrektur einer sich in korrektiver Überbietung permanent verzehrenden Rationalität.

Obwohl diese interpretativen Aussagen¹³ eine Reihe von Meinungen zur Idee der Autonomie, zum Begriff der Rationalität, über den ästhetischen Humor, über die deutschsprachige Nachkriegsliteratur, über das Oeuvre von Bernhard usw. implizieren; obwohl sie einen bestimmten Eindruck beim Lesen des Texts zur Voraussetzung haben (den einer soghaften Schreibweise, die mit dem Irrwitz des in perspektivischer Brechung Beschriebenen die Raffinesse der Gegenmittel gegen die Logik des Wiedergegebenen steigert); obwohl diese – wie jede – kunstkritische Interpretation an normativ wirksame Hintergrundannahmen rückgebunden ist,

¹³ Für eine ausführlichere Interpretation s. M. Seel, Über einige Beziehungen der Vernunft zum Humor, in: Akzente 33 (1986).

die ihren Stellenwert unter anderem aus der Kontur des ästhetischen Erlebnisses am Text gewinnen, ist es nicht der primäre Sinn dieser Aussagen, eine Verständigung über den ästhetischen Humor, über die Dialektik der Aufklärung usw. oder ein Gespräch über die Empfindsamkeiten des Kritikers zu eröffnen. Wenn eine ästhetische Diskussion einem dieser Wege die Vorfahrt gibt, führt sie aus dem Diskurs der Kritik über kurz oder lang heraus.¹⁴ In ihrer Rolle als Argumente der Kritik dienen diese interpretativen Abbreviaturen als Schlüssel zum Verständnis der aktuellen Bedeutung des Werks, dem sie gelten. Sie versuchen zu erläutern, was es ist, das in der Machart des ästhetischen Texts, und nur dort, eine Gestaltung findet, die eine Konfrontation mit dem Erfahrungsgehalt der Bezüge ermöglicht, die interpretativ angesprochen sind. Der explikative Anspruch dieser Interpretation ist es, den Text zum Explikat der existentiellen Erfahrungen zu machen, die der Urteilende für wesentlich hält, weil er ihre Bedeutsamkeit am betreffenden Gegenstand nochmals oder erstmals erfahren hat.

Die Aussagen der kunstkritischen Interpretation, die als Gründe in der ästhetischen Kritik fungieren, können selbst nicht in der Weise begründet werden, wie das für die interpretativen Sätze zur zeit- und kunstgeschichtlichen Signifikanz von Kunstwerken möglich ist. Kunstkritische Interpretationen sind nicht das Ergebnis einer schrittweise belegbaren Ergründung oder Rekonstruktion, sie sind das Resultat einer im günstigen Fall nichtwillkürlichen *Konstruktion*. Deren auslegende Kraft ist es, durch eine Erläuterung des funktionalen Zusammenhangs der ästhetischen Ausdrucksmittel eine Erläuterung des Angemessenen der subjektiven Reaktion auf das ästhetische Gebilde zu geben. Aus der unmittelbaren Reaktion der Wahrnehmenden stammen ja zunächst die werthafte Direktiven, die die kritische Überlegung, sei es korrigierend, sei es extrapolierend, zu erhärten sucht. Dabei kommt es durchaus auf eine Objektivierung der subjektiven Affinitäten an, als stets zu klären ist, welche der sympathischen/antipathischen Reaktionen ein Verständnis des Gegenstands enthalten (oder zu ihm führen) und welche einer zufälligen privaten Befindlichkeit entspringen. Obwohl der ästhetische Kritiker von seinen subjektiven Reaktionen auf das Werk keineswegs absehen kann, eben weil es keine erfüllte ästhetische Bedeutung ohne die Ergriffenheit durch das Präsentierte gibt, ist die Distanzierung der subjektiven *Privatbedingungen*, wie Kant sagt, im ästhetischen Urteil durchaus verlangt. Das bedeutet, daß ein Veto gegen die Tendenz einer kunstkritischen Interpretation nicht nur von seiten der konfrontativen Betroffenheit zugelassen ist; ein Veto in kunstkritischen Belangen kann ebenso aus den Ermittlungen des ästhetischen Kommentars erfolgen, dem die Sichtung der künstlerischen Verfahren und die Bestimmung des historischen Standorts der Werke obliegt. Das begründete ästhetische Werturteil darf weder die gegenwärtige Wirkung noch die elementare Konstitution ihres Gegenstands ignorieren. Es ist die synthetische Leistung guter kunstkritischer Interpretationen,

¹⁴ Diese durchaus unverdächtige, aber durchaus sekundäre „transitorische“ Wirkung einer ästhetisch-öffentlichen Kritik hebt besonders hervor H. R. Jauf, *Ästhetische Erfahrung und literarische Kritik* (1977) 136 ff.

Formulierungen zu finden, mit denen die Brennpunkte des ästhetischen Ausdruckszusammenhangs benannt werden, indem sie das (vorliegende oder abwesende) Zusammenspiel der relevanten Materialaspekte so pointieren, daß zugleich der (fesselnde oder stupide) Effekt ihrer Konstruktionsweise sichtbar wird.

Das einzige übergreifende Kriterium, das in der ästhetischen Begründung wirksam ist, ist kein inhaltliches, sondern das formale, ob die Interpretation, auf die eine Wertung sich stützt, diesen beiden Ansprüchen gerecht wird: von der Funktion der ästhetischen Ausdrucksmittel als einem Medium der aktuellen Erfahrung zu reden. Und das ist kein Kriterium des ästhetischen Werts, sondern eines der inneren Plausibilität der kritisch interpretierenden Wertung, das nur in krassen Fällen der Inkonsistenz unabhängig von der Kenntnis der interpretierten Werke angewendet werden kann. An diesem Metakriterium, das keine entscheidungsbefugten Untergebenen hat, wird zugleich deutlich, daß es in der ästhetischen Beurteilung *kein Letztliches* gibt, an dem die Begründung ein subjektiv-dezisionistisches oder objektiv-dezisivendes Ende hätte. In Fragen der ästhetischen Kritik gibt es keinen Punkt, an dem die wertende Erörterung strukturell an ein Ende käme; es waltet hier die gute Unendlichkeit der überlegenden Vergegenwärtigung gegenwartsbildender Erfahrungszusammenhänge, eine gegenüber allen Möglichkeiten der argumentativen Einigung fortbestehende Unabschließbarkeit, die daher rührt, daß sich die Erfahrung, die den Resonanzboden der ästhetischen Wertungen bildet, fortwährend ändert – nicht zuletzt durch ästhetische Erfahrung. Kant hatte also recht, wenn er schrieb, ästhetische Meinungskonflikte seien nicht durch Gründe *entscheidbar*; dennoch hatte er unrecht mit der Behauptung, ein ästhetischer Streit lasse sich nicht mit Gründen *führen*.¹⁵

IV. Arten der Erkenntnis

Ich halte fest: Ein ästhetisches Argument ist eine Aussage, die – im positiven Fall direkt, im negativen Fall indirekt – der begründenden Affirmation einer Sichtweise dient. Ein solches Argument wird gegeben in der Formulierung einer resümierenden Wertaussage, die auf ihren Gegenstand als dem Anlaß einer erfahrenden und reflektierenden Beglaubigung der in seiner Wahrnehmung zu vergegenwärtigten Sicht verweist. Ein solches Argument wird gestützt, für es wird argumentiert in der Formulierung und Verteidigung wertender Interpretationsaussagen, mit denen der Gehalt der in Rede stehenden Erfahrungen am ästhetischen Gegenstand aufgewiesen wird.

An diesem Resümee wird nochmals deutlich, daß die ästhetische Argumentation wie die praktische nicht der selbstgenügsamen Begründung einer abschließenden

¹⁵ „Denn worüber es erlaubt sein soll zu streiten, da muß Hoffnung sein, unter einander überein zu kommen; mithin muß man auf Gründe des Urteils, die nicht bloß Privatgültigkeit haben und also nicht bloß subjektiv sind, rechnen können“ (KdU, B 232); ich hoffe, gezeigt zu haben, daß es diese Art von Gründen in der ästhetischen Wertung gibt, *ohne* daß angenommen werden müßte, es gäbe definitive Wertkriterien, aus denen diese Gründe sich herleiten würden.

Aussage gilt. Sowenig aber die ästhetische Begründung sich in der Begründung einer – theoretischen – Aussage über das Kunstwerk erfüllt, so wenig auch sagt das Urteil der Kritik einfach, ob die Wahrnehmung ihres Gegenstands sich lohnt: es geht nicht darin auf, einen praktischen Grund für oder gegen die Wahrnehmung des betreffenden Werks zu geben. Der praktische Teil der Aufforderung zur Wahrnehmung ist hier lediglich die Vorbedingung des eigentlich ästhetischen Ansinnens. Das wird wiederum an der Begründung positiver Wertungen besonders deutlich. Das eigentlich ästhetische Argument verweist hier auf das gelungene Werk als dem Anlaß einer einmaligen, mit Sinnbedingungen der Gegenwart sich konfrontierenden Erfahrung: es erhebt den *Gegenstand* seiner Wertungen zum *Grund* für das Teilen der an ihm gewonnenen Sichtweise. Während die theoretische Begründung die Begründung einer Aussage ist und die praktische auf das Etablieren eines Grundes für ein Handeln zielt, erhebt das ästhetische Urteil seinen Gegenstand zum Argument für die Sichtweise, die es in der Bejahung und Verneinung seiner Machart bejaht und für die alle stützenden Argumente der ästhetischen Kritik argumentieren. Während das praktische Urteil einen Grund formuliert, den die praktische Argumentation begründet, gibt das ästhetische Urteil Auskunft über die Erfahrung eines Grundes der Erfahrung, an dem die Begründung des ästhetischen Urteils für eine Weise des Habens lebensweltlicher Erfahrungen argumentiert.

Ohne auf das Problem der Interdependenz der grundlegenden Argumentationsformen einzugehen, läßt sich zusammenfassend sagen, daß die Arten der Begründung auf verschiedene Arten der *Erkenntnis* zielen. Die theoretische Argumentation ist eine Argumentation zugunsten der Wahrheit des Satzes, der die Erkenntnis formuliert, um deren Ausweisung es geht. Die praktische Argumentation ist eine Argumentation zugunsten eines Handelns, das im praktischen Urteil als angemessen behauptet wird; die eigentlich praktische Erkenntnis liegt nicht (allein) im Erkennen der Wahrheit der Wertbehauptung, sie liegt im Anerkennen dieser Wahrheit als eines praktischen Grundes für das eigene Handeln, das sich innerhalb entsprechender Handlungssituationen zeigt (und sich im Auskennen mit diesen Situationen bewährt). Die ästhetische Argumentation ist eine Argumentation zugunsten einer Sichtweise oder Einstellung, deren Angemessenheit durch Behauptungen über die Gelungenheit ästhetischer Gegenstände behauptet wird; dabei liegt die eigentlich ästhetische Erkenntnis nicht im Akzeptieren eines praktischen Vorschlags zur Wahrnehmung, der durch das ästhetische Urteil auch ergeht, sie liegt im Innewerden der Erfahrung, die das gelungene Werk präsentiert.

V. Ästhetische Rationalität

Wo es Gründe gibt, gibt es Rationalität; wo Arten der Begründung unterschieden werden, werden Typen der Rationalität unterschieden. Weil das vielleicht zu eingängig klingt, kann eine Wiederholung nichts schaden. Wo es Gründe gibt, gibt es Irrationalität; wo Arten der Begründung unterschieden werden, werden Möglichkeiten der Irrationalität unterschieden. Wenn die Rede von ästhetischer

Rationalität einen Sinn haben soll, muß auch die Rede von ästhetischer Irrationalität einen Sinn haben können. Eine kurze Betrachtung zu diesem Thema eignet sich als eine letzte – wiederum vergleichende – Prüfung der Thesen zur ästhetischen Argumentation. Was ist der Witz des ästhetisch argumentierenden Überlegens – und was der Schaden, wenn ästhetische Argumente unzureichend oder gar nicht ins Spiel gebracht werden?

Ein philosophisch aufschlußreicher Begriff der Rationalität wird nicht die Begründetheit von Äußerungen und Handlungen meinen, vielmehr ihre Begründbarkeit; für die Rationalität von Handlungen ist es meist ausreichend, daß sie begründbar sind, daß sie begründet werden *können*, ob sie nun aktuell begründet *werden* oder nicht. Sowenig daher das Irrationale allgemein mit dem Unbegründeten gleichgesetzt werden darf, so wenig auch ist die mißlungene oder kontroverse Begründung notwendigerweise ein Zeichen der Irrationalität. Irren ist nicht irrational, sondern die menschliche Folge der Bemühung um Orientierung. Irrational ist eher das Verhalten, das sich sperrt, das blockiert ist gegen die überlegende Prüfung der Urteile, auf die es sich stützt, und der Handlungen, die es ergreift. Dabei wiederum ist zu unterscheiden zwischen der Irrationalität des Verhaltens, das ohne die Möglichkeit von Begründungen ist, und dem Verhalten, das die Möglichkeiten gelegentlicher Überlegung nicht nutzt. Man könnte hier von externer und interner Irrationalität sprechen; bezeichnend für die erste ist die mangelnde Einsichtsfähigkeit, für die zweite nur die mangelnde Einsicht. Ich werde mich im folgenden auf Anmerkungen zur internen Irrationalität beschränken, deren Ausdruck Verhaltensweisen sind, in denen wir uns wider bessere Einsicht bzw. ohne die Berücksichtigung erreichbarer Einsichten verhalten. Wer sich in diesem Sinn irrational verhält, verhält sich zwischen den Polen „inkonsequent“ und „unüberlegt“; zu fragen ist, was das für die verschiedenen Spielarten der Rationalität heißt und welches Risiko darin möglicherweise liegt.

Theoretische Inkonsequenz hat ihren Ursprung in Widersprüchen zwischen Aussage und Aussage. „Wer A sagt, muß auch B sagen“; wer sich weigert oder es unterläßt, solche Konsequenzen zu ziehen, riskiert Unklarheit in seinen Überlegungen bzw. Unverständlichkeit in seinen Mitteilungen. Dieses Modell der theoretischen Irrationalität ist zunächst auch maßgebend für die praktische Inkonsequenz des instrumentellen Handelns. Sofern sie nicht auf einfacher Unwissenheit beruht, beruht die unbedachte Mittelwahl auf Unüberlegtheit in einem theoretischen Sinn. Ich zeichne etwas als gut für einen Zweck aus, das für diesen Zweck gar nicht gut ist; das Mittel, das ich empfehle, hat nicht die Wirkung, die in der hypothetischen Wertung angepriesen wird. Ein spezifisch praktischer Widerspruch kommt hier erst dann ins Spiel, wenn die Handelnden nicht die Mittel wählen, von denen sie wissen oder wissen müßten, daß es die richtigen oder besseren sind. Der Schaden, den die instrumentelle Irrationalität in der Regel nach sich zieht, ist die Erfolglosigkeit.

In unseren geschmacklichen und existentiellen Entscheidungen verhalten wir uns irrational, wenn eine größere oder nachhaltige Diskrepanz entsteht zwischen den Wertungen, nach denen wir uns richten (weil wir sie für richtig halten) und dem unmittelbaren Gefallen oder Genügen, den wir an den so ausgezeichneten

Dingen tatsächlich haben. Quelle der Inkonsistenz ist hier eine Selbsttäuschung, die in den meisten Fällen als Diskrepanz zwischen Wertungen und Wertgefühlen identifizierbar ist. Der Nachteil, der hier entstehen wird, heißt Frustration oder Verzweiflung.

Moralisch irrational verhält sich, wer moralischen Forderungen zustimmt und moralische Garantien in Anspruch nimmt, die ihm in den Situationen ihrer Relevanz für sein eigenes Verhalten nicht bindend erscheinen. Die Inkonsistenz liegt hier in der *Anwendung* moralischer Prämissen; moralisch irrational verhält sich, wer sich, an den eigenen Standards gemessen, nicht moralisch verhält – und das dann auch noch für ein Beispiel der reinen Tugend hält. Neben der Diskreditierung durch andere riskiert der narzistische Moralist das Gewährwerden der eigenen Schuld.

Wie für die instrumentelle Rationalität der Mittelwahl, so gilt auch für die präferentielle und moralische Rationalität der Zwecksetzung, daß die entsprechenden Risiken nicht immer durch unüberlegte oder undurchschaute Entscheidungen und Verhaltensweisen entstehen, sondern auch dadurch, daß wir uns wider besseres Wissen entscheiden und verhalten. Diese einfachste Form der praktischen Inkonsistenz, die in der Mißachtung *irgendeines* verfügbaren praktisch relevanten Wissens besteht, ist auch im ästhetischen Bereich zu Hause. Es liegt noch keine besonders ästhetische Irrationalität vor, wenn ich nie in die nahegelegenen Museen fahre, in denen die Bilder hängen, die ich am meisten bewundere und doch nur als Reproduktionen kenne, oder wenn ich zu bequem bin, den farblosen oder farbfalschen Fernsehschirm gegen die, wie ich weiß, unvergleichliche Bildleinwand im Kino zu tauschen. Das sind Fälle der praktischen Inkonsequenz in ästhetischen Dingen.

Der eigentlich ästhetische Widersinn beginnt erst da, wo sich ein ernsthaftes Interesse an ästhetischen Gegenständen mit einem nachhaltigen Desinteresse an der ästhetischen Wahrnehmung verbindet. Das geschieht im ästhetischen Verhalten derjenigen, die sich die Vergegenwärtigung der ästhetischen Präsentationen durch das theoretische Vorurteil, die private Vorliebe und den moralischen Affront von vorneherein verstellen: die es beim Vorgeschmack, der Vorinformation, dem Vorurteil belassen, ohne diese Sicherungen im erkennenden Engagement – sei es in der unverstellten Reaktion, sei es in testenden Deutungsversuchen – hinter sich zu lassen. Ästhetisch irrational ist das Fällen ästhetischer Urteile, das sich auf keine ästhetisch erfahrende Beurteilung stützt.

Hierbei spielt es kaum eine Rolle, ob die Leute nun beredte Interpreten sind oder nicht; die Irrationalität der einen wird mehr zur falschen Subjektivität, die der anderen eher zur falschen Objektivität tendieren, das ist alles. Der Widerspruch, den die banausischen Enthusiasten auf die eine oder andere Weise begehen, läßt sich aber im ästhetischen Sprachspiel am prägnantesten lokalisieren. Das oben vorgestellte „Metakriterium“ der ästhetischen Kritik leistet hierbei seinen Dienst. Ein ästhetischer Widerspruch liegt vor, wenn die Explikation der wertenden Reaktion keine des ästhetischen Gegenstands ist und die kritische Auslegung des Gegenstands keine Erhellung seiner ästhetischen Wirkung bietet; nicht das Auftreten solcher Widersprüche ist schon irrational, sondern ein Verhalten zu Kunstwer-

ken, das von solchen Widersprüchen, wie sie in der *Sprache* der Kunstbeurteilung immer auftreten können, nichts weiß: und sich dennoch im Abgeben ästhetischer Urteile gefällt. Das ist gemeint, wenn ich sage, ästhetisch irrational sei es, im ästhetischen Engagement das ästhetische Engagement zu verweigern. In grober Unterscheidung lassen sich fünf Abarten dieser Verweigerung kennzeichnen, die die unterschiedlichsten Mischungen eingehen können: die privatistische, die geschmäckerliche, die moralistische, die szientistische und die instrumentalistische Beurteilung der Kunst. Es zeigt sich hier, daß im Fall der ästhetischen Besinnungslosigkeit externe und interne Irrationalität konvergieren. Von der Prädominanz eines vorliebhaften Zugangs abgesehen, sind die Formen der ästhetischen Irrationalität so zahlreich wie die übrigen Formen der Rationalität – um Formen der *ästhetischen Irrationalität* handelt es sich hier natürlich nur, soweit die Urteilenden der Täuschung erliegen, ihr nichtästhetischer Zugang sei der wahre Bezug zur Kunst.

Der Verlust, den das ästhetisch irrationale Verhalten mit sich bringt, ist eine besondere Art der Blindheit – der Blindheit nämlich für das erfahrungsdichte Verstricktsein in die Welt, die die Gegenwart auch des eigenen Daseins ist. In diese Blindheit ist ein Stück Sprachlosigkeit eingeschlossen, da das ästhetische Verstehen zusammen mit der innewohnenden Einstellungsreflexion auch die Ausdrucksmöglichkeit eröffnet, die darin liegt, die Gegenstände dieses Verstehens als Medien der mehr oder weniger öffentlichen Kommunikation über die Befangenheit in einer gemeinsamen Gegenwart zu gebrauchen. In dieser Sprachlosigkeit ist ein Stück Kritiklosigkeit enthalten, weil es ihr versagt bleibt, Formen des falschen Bewußtseins und Lebens an den Nervensträngen der Sichtweisen zu treffen, in die sie sich verloren haben: und an denen, die ihnen nicht aufgegangen sind. Wir haben die Kunst eben nicht nur, der Bemerkung Nietzsches zufolge, um die Wahrheit auszuhalten, sondern um uns zur Gehaltenheit in unseren Überzeugungen, Vorhaben und Passionen nochmals – erfahrend, erkennend, argumentierend – zu verhalten. Zwar ist es nicht die Welt, die nur ästhetisch gerechtfertigt werden kann – sie kann überhaupt nicht gerechtfertigt werden und braucht es auch nicht –, aber es sind Weisen des inwendigen Zugangs zu den Geschehnissen und dem Geschick der gegenwärtigen Welt, die in den Mustern ihrer Sinnstrahlung allein ästhetisch ergründet und begründet werden können – und deren die ästhetisch abgebremste Wahrnehmung nicht gewärtigt werden kann.

Ich will es anders sagen. Das Risiko des ästhetisch irrationalen Verhaltens ist eine Form des Freiheitsverlusts. Es ist das ein Verlust nicht direkt der Freiheit des Handelns, sondern ein Verlust der Freiheit, sich zu ändern. Wer sich diese Freiheit nicht nimmt, begibt sich der Möglichkeit, sich in einem Bereich der von Handlungszwängen entlasteten Erfahrungsmöglichkeiten der Erfahrung spielend zu überlassen, wie sie sich an der zeichenhaften Energie von Reflexionsmedien kristallisieren, die zugleich Medien der intersubjektiven Vergegenwärtigung weltbildender Erfahrungen sind.

Hinausgehend über die Beschränkungen eines *ästhetisch* indifferenten Verhaltens ließe sich überdies leicht klarmachen, daß *jede* der skizzierten Formen der Irrationalität auf ihre Weise eine Form des Freiheitsverlusts darstellt. Und daß eben

in ihrer Vermeidung, im Offenhalten einer nicht illusorischen und nicht desaströsen Freiheit, der gemeinsame Bezugspunkt der rationalen Perspektiven, die Einheit einer vervielfältigten Vernunft zu finden ist. Der Sinn einer vernünftigen Praxis, die diesen Namen nicht nur zum Hohn verdient, liegt ja nicht darin, vernünftige Menschen hervorzubringen, sondern darin, libertäre Bedingungen eines für die einzelnen zuträglichen Lebens am Leben zu erhalten – oder zur Wirklichkeit zu bringen. Dazu bedarf es des Gebrauchs einer Vernunft, die sich in der wechselseitigen Überschreitung ihrer partialen Agenturen realisiert. Zu einer vernünftigen Praxis gehört dann auch die wiederkehrende Notwendigkeit der Erwägung und Entscheidung, welcher der rationalen Orientierungen in bestimmten Situationen der Vorrang zu gewähren sei – denn es wäre wider die Vernunft, die Konkurrenz der verschiedenartig rationalen Beurteilungsweisen einmal für alle Mal zu befrieden. Von daher ist die allein auf die Formen der internen Irrationalität zielende Darstellung zu korrigieren. Denn irrational ist das Vernachlässigen oder Nichtbeachten einer Art von Gründen nur, wenn es im gegebenen Moment nicht andere Gründe gibt, denen hier – nach dem Votum der Urteilskraft – der Vorrang gebührt. „Interne Irrationalität“, die Vernachlässigung einer bestimmten Art durchaus relevanter Gründe, ist nicht immer ein Exzeß der Unvernunft – sie *kann* sehr vernünftig sein. Wirklich unvernünftig, gefährlich irrational, wird eine Lebenspraxis und ist ein Zustand der Gesellschaft erst da, wo eine Form der Rationalität, gleich welche, die anderen auf Dauer dominiert. Aber das ist ein anderes Thema, dessen Behandlung mit der Einsicht beginnt, daß Vernunft nicht die Kraft der Versöhnung, sondern die Kunst der Entzweiung ist.¹⁶

¹⁶ Seel, a. a. O.