Wie ist ästhetisches Argumentieren möglich?

Von Ulrich MÜLLER (Berlin)

Der Titel dieses Beitrags deutet bereits auf die Pointe meiner Kritik[1] an Martin Seels Begründung eines Begriffs der ästhetischen Rationalität, dargelegt in seinem Buch „Die Kunst der Entzweiung" (KE),[2] sowie in dem späteren Aufsatz „Was ist ein ästhetisches Argument?" (ÄA)[3]: Während Seel nur nach der Begründbarkeit ästhetischer Urteile mittels ästhetischer Begründungsformen fragt, die Möglichkeit ästhetischer Argumentationen selber aber fraglos als gegeben voraussetzt (ÄA 42) und sich infolgedessen mit einer Deskription des Sinngehalts dieser spezifischen Begründungsart, sowie mit einer Explikation ihres theoretischen Status und ihrer Funktionsweise glaubt begnügen zu können (ÄA 43), möchte ich dagegen die These vertreten, daß es zur Erreichung des auch von Seel intendierten „Nachweis(es) einer rationalen Basis der ästhetischen Aktivität" (KE 9) unverzichtbar ist, auf den Bereich derjenigen Bedingungen zurückzugehen, die ein ästhetisch triftiges Argument allererst ermöglichen und als rationalen Begründungstypus überhaupt denkbar erscheinen lassen. Kurz gesagt, es müssen sich Kriterien (mindestens ein Kriterium!) dafür benennen lassen, mit Bezug worauf intersubjektiv und im Prinzip für alle (sofern die Urteilenden über eine ausreichende „ästhetische Kompetenz", d. h. durch künstlerische und kunstkritische Erfahrungen erworbene ästhetische Urteilskraft verfügen) nachvollziehbar zu begründen ist, ob die Sichtweise, für die das ästhetische Objekt[4] nach Seel im ästhetischen Argument zum Explikat erhoben wird (KE 258; ÄA 44), auch wirklich „angemessen" genannt, mithin das Objekt zu Recht als „gelungen" („schön", „erhaben" etc.) eingestuft werden darf, oder ob dies vom Urteilenden nur irrtümlich (z. B. in der augenblicksgebundenen Erfahrung eines überwältigenden Eindrucks, der zwar begründet ist, sich retrospektiv jedoch als Blendung herausstellt) oder dogmatisch (im Falle einer positiven Wertzuschreibung, die sich zwar auf Gründe in Form von Gegenstandsbeschreibungen stützt, aus denen aber nicht ersichtlich wird, was am Gegenstand für dessen Affirmation verantwortlich ist) behauptet wird. Es mag ja sein, daß die entsprechenden Kriterien, wie Seel annimmt, „in der Geschmacksbeurteilung meist intuitiv zur Anwendung kommen" (ÄA 45); doch das berechtigt sie noch nicht zur Fundierung der Werturteile, in die sie implementiert sind. Dazu müßten die „jeweils wertrelevanten Kriterien" (ebd.) selber noch begründet werden, und das wiederum geht nicht ohne ihre explizite Offenlegung im Vollzug der ästhetischen Kritik, die sich nur so öffentlich zur Disposition stellen und rechtfertigen läßt.

Auch Seel weicht der Frage nach dem ästhetischen Maßstab nicht einfach aus, konzediert allerdings, daß es ihm dabei um „kein Kriterium im üblichen Sinn" (KE 207) gehe. Worum dann? Ich lese: „... die ästhetische Rechtfertigung einer Sichtweise kann nicht einfach auf

---

[1] Das folgende könnte den Eindruck erwecken, ich hielte Seels Begründungsstrategie als solche für fehlgeleitet. Dem möchte ich durch die Betonung entgegentreten, daß ich seinen Versuch einer Ausdehnung der Rationalitätsdebatte auf das Ästhetische sehr wichtig und überaus produktiv finde. Gleichwohl meine ich, daß meine Kritik einen zentralen, vielleicht den wichtigsten Punkt in der Konzeption Seels trifft.

[2] Martin Seel, Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität (Frankfurt a. M. 1985).

[3] Ders., Was ist ein ästhetisches Argument? in: Philosophisches Jahrbuch 94 (1987) 42ff.

[4] Obwohl Seel nur von Objekten spricht, muß dies natürlich auch für nicht werkhafte Manifestationen gelten.

das Faktum ihrer intuitiven Bejahung zurückgreifen, sie muß sich so vollziehen, daß sie am ästhetischen Gegenstand das Bedeutsame dieser Sichtweise erweist" (ÄA 54). Woran jedoch bemißt sich eben diese Bedeutsamkeit? „Bezugspunkt der ästhetischen Bewertung", so heißt es wenig später, „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." (Ebd.)

Obgleich nun zwar die Kantische Konstruktion des „sensus communis", einer ideellen Norm für ästhetische Orientierungen, seinerzeit keineswegs so obsolet erscheinen mußte wie in unserer unübersichtlichen Situation des Kunstschaffens, so taugt sie doch als Rechtfertigungsinstanz evaluativer Sätze, auch in Seels rekonstruierter Version, in keinem Fall mehr: Was soll es denn sein, das „den Angehörigen einer geschichtlichen Zeit gemeinsam ist?" In bezug auf die „Neuzeit" müßte man hier doch zumindest den begriffsgeschichtlichen Befunden einer Theorie der historischen Zeiten (im Plural!) Rechnung tragen, die auf eine „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen"[5] deuten. Der Autor bleibt in der Verlegenheit, beantworten zu müssen, worin denn nun ein ästhetisch „authentisches Verhältnis zur Gegenwart" (ÄA 55) besteht. Dies inhaltlich, konkret, d. h. hinsichtlich des Bedeutungsgehalts und der bestimmten Ausgestaltung eines Gebildes angeben, hieße natürlich dogmatisch verfahren. Nicht über das konkrete Was, aber doch über das Wie der Konzeption ästhetischer Werke und Praktiken muß man formal-präzise Angaben machen, will man Wertaussagen über sie rational, für prinzipiell jeden einsichtig begründen. Ein temporaler Begriff wie der der Gegenwart könnte dies allenfalls indirekt leisten, wenn er normative Komponenten enthielte, die dann im einzelnen vorgeführt werden müßten. Dafür jedoch findet man bei Seel keine Anhaltspunkte, im Gegenteil: „Überspitzt gesagt, geht es in ästhetischen Argumentationen überhaupt nicht darum, eine Wertaussage zu begründen. Die Begründung des ästhetischen Urteils gilt der Rechtfertigung der Sichtweise und Einstellung, deren Gehalt das gelungene Werk präsentiert." (KE 214f.) Daß auch künstlerisch veranschaulichte Weltsichten und Lebenseinstellungen wertimprägniert sind und von Produzenten wie Rezipienten immer so verstanden wurden (man denke an die „querelle des anciens et des modernes" oder den Streit zwischen „konservativen" Brahmsianern und „neudeutschen" Wagnerianern), scheint für den erfahrungsästhetischen Fundierungsansatz des Verfassers ohne Bedeutung zu sein. Sein Begriff der Gegenwart wird allein deskriptiv und zudem sehr unscharf verwendet. Erstaunlich ist dies vor allem deshalb, weil Seel doch mit dem Ziel antritt, die Kantische Geschmacksantinomie (die Opposition zwischen der Subjektivität [und Begriffslosigkeit] und der Allgemeingültigkeit [und Notwendigkeit] des ästhetischen *Wert*urteils) einer Lösung zuzuführen; die aber wird angesiedelt weit unterhalb des Kantischen Diskussionsniveaus, das sich keinesfalls auf die Analyse ästhetischer Erfahrung beschränkt.[6] Ich möchte nun begründen, warum ich diese Anspruchsermäßigung

---

[5] Reinhart Koselleck, Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft, in: Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften (Frankfurt a.M. 1978) 370.

[6] Vgl. dazu die kunstkritischen Paragraphen 41–54 der „Kritik der Urteilskraft", in denen Kant seine „Deduktion der reinen ästhetischen Urteile", unter welche er jene subsumiert, der empirischen „Unreinheit" ausliefert.

für unnötig, ja für falsch halte, um dann noch kurz einen eigenen Vorschlag zur Lösung des Problems zu skizzieren.

Zusammenfassend gesagt, besteht Seels Unterbietung der ästhetischen Ansprüche Kants in der Einschränkung des universalen Geltungsanspruchs ästhetischer Urteile erstens auf einen lokal und temporal begrenzten Bereich (die „Gegenwart kultureller Welten"), denn anders ist doch die Auszeichnung ihrer Reichweite als „mondial", weder „universal", noch bloß „kommunal" (KE 208; ÄA 55) nicht zu verstehen; zweitens auf die „Angemessenheit" (über die letztlich jedes Individuum selbst zu entscheiden hat) einer bloß deskriptiven, kommentierenden und interpretierenden Vergegenwärtigung aktueller kollektiver Erfahrungen (KE 215, 235, 263, 274, 278f., 307) und der erfahrenden Konfrontierung dieser Erfahrungsmöglichkeiten (KE 314). Schließlich ist der Maßstab dann, wie es im Anschluß an Habermas heißt, „die Lebendigkeit einer befreienden Auseinandersetzung und Kritik" (KE 324). Zur Stützung dieser Anspruchermäßigung ästhetischen Argumentierens rekurriert der Verfasser wiederholt auf Kants vermeintliche „These von der Singularität ästhetischer Urteile" (ÄA 47, 54), die aber auf eine m. E. simplifizierende, offenbar durch Jens Kulenkampff angeleitete (KE 37) Kant-Interpretation zurückgeht. Ohne dies hier en détail zeigen zu können:[7] Die „Subjektivität" ästhetischer Urteile bei Kant läßt sich nicht durch „Singularität" übersetzen (vgl. ÄA 246), weil Kant sie als eine transzendentale Leistung versteht, die in der Beschreibung des „Gefühls der Lust und Unlust" phänomenal ausgewiesen wird. In ihr offenbart sich die stets präsente logische Implikation des ästhetischen Urteilstyps: Einbildungskraft und Verstand konstituieren ein äquilibrales Wechselspiel. In unserer Sprache: Zur emotiven muß eine kognitive Komponente hinzutreten, sollen ästhetische Urteile überhaupt rational begründbar sein. Das ist aber nur die formale epistemologische Bedingung der Möglichkeit ästhetischen Argumentierens.

Neben der Rezeptionsästhetik gibt es bei Kant noch eine Produktionsästhetik, die es zwanglos erlaubt, aus seiner Analyse der Begriffe ‚Form' und ‚Fiktion' ein materiales Wertkriterium als Voraussetzung für die Behauptbarkeit der Universalität ästhetischer Urteile zu extrapolieren. Dieses Kriterium bezieht sich auf die Struktur ästhetischer Objekte (und Verhaltensarten) und bildet als solches erst die Ermöglichungsbedingung für eine intersubjektive Prüfung und Rechtfertigung ästhetischer *Wert*urteile. Auf eine Formel gebracht kann man es so ausdrücken: Ein ästhetisch gelungenes Objekt muß als autonomer, gleichsam „organisch" (wie eine Kulturlandschaft) gewachsener Lebenszusammenhang in Erscheinung treten, aber dabei zugleich durch untrügliche formal-interne Kennzeichen wie Durchgebildetheit (ein wichtiger Gesichtspunkt auch in Adornos „Ästhetischer Theorie"), sinnhafte Gliederung, Formverläufe etc. zu verstehen geben, daß es sich um eine subjektive Konstruktion, also ein fiktives Gebilde, und nicht um einen Lebensausschnitt oder ein Naturprodukt handelt.[8]

Daß Seel den materialen Teil der „Kritik der Urteilskraft" und kunstwissenschaftliche Überlegungen überhaupt so wenig berücksichtigt, ist zu bedauern, weil sie es ihm ermög-

---

[7] Siehe dazu Ulrich Müller, Objektivität und Fiktionalität. Einige Überlegungen zu Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft, in: Kant-Studien 77 (1986) 203ff.

[8] Dies ist meine rekonstruierte Fassung des bei Kant in Sätzen wie dem folgenden „versteckten" Strukturkriteriums: „An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei", Kant, KU § 45 (B 179). Ernst Bloch ist der m. W. erste Philosoph, der Kants ästhetisches Kriterium bemerkt hat, vgl. ders., Das Prinzip Hoffnung, Bd. 2 (Frankfurt a.M. ^{6}1979) 809f.

licht hätten, den „intersubjektive(n) Bezugspunkt der ästhetisch-objektiven Wertungen" kriteriologisch zu präzisieren und eben das von ihm selber in Ansatz gebrachte „hypothetisch Gemeinsame in den Lebenserfahrungen der Zeitgenossen" (KE 207) formal-konkret zu bestimmen. Der Gegenwartsbegriff bräuchte dann keinesfalls verabschiedet zu werden: Als eine notwendige, aber nicht hinreichende Rahmenbedingung ästhetischer Rationalität kann er ja durchaus die Funktion erfüllen hervorzuheben, „daß nicht etwas *über* aller Erfahrung, sondern ... *in* der Erfahrung" (KE 208) den Fixpunkt der ästhetischen Kritik bildet. Aber der Gegenwartsbegriff kann den Strukturbegriff nicht ersetzen, weil dieser erst eine intersubjektiv verständliche Bewertung ästhetischer Objekte ermöglicht. Und daß ästhetische Urteile gegenstandsbestimmend sind, entspricht auch Seels mit Adorno und partiell mit Kant geteilter Überzeugung (KE 35, 36, 67, 70; ÄA 45, 50, 51, 53, 59). Wenn der Autor nun in diesem Zusammenhang dem Temporalbegriff, statt dem Gegenstandsbegriff die Hauptbegründungslast zuspricht, so könnte die Ursache dafür im Einfluß Adornos liegen, der die These vertrat, man müsse die ältere Kunst im Licht der gegenwärtigen betrachten, um sie angemessen zu verstehen – ein Diktum, das aber, wie u. a. der Pianist Alfred Brendel hervorgehoben hat, historisch bedingt ist: Rezipiert man Mozart aus der Kenntnis der Musik der Schönberg-Schule heraus, so wird man ihn ganz anders, wahrscheinlich differenzierter hören; betrachtet man jedoch die Beethovenschen Sonaten durch die John-Cage-Brille, so wird man gar nichts mehr sehen. Anders dagegen verhält es sich, wenn man die „Hammerklaviersonate" mit einem der Improvisierstücke von Cage im Hinblick auf Strukturmerkmale *vergleicht*: Selbst die Tendenzen zur Strukturauflösung und zum Werkzerfall bei Cage lassen sich noch als strukturale Antithese gegen den Strukturalismus Beethovens beschreiben.

Was also ist die Alternative zu Seels „gegenwartstheoretischer" Begründung ästhetischer Rationalität? Wie Seel halte auch ich das Kantische Modell der Geschmacksantinomie für zentral in bezug auf die Ausformulierung einer neuzeitlichen Ästhetik: Einerseits ist jedes ästhetische Werturteil subjektiv, d. h. nicht singulär, aber doch relativ. Andererseits können wir uns mit diesem Wissen Kunstwerke kritisch-verstehend aneignen und auch wahrheitsfähige Aussagen über sie machen. Der wohl bis heute nicht überbotene Theorierahmen, den Kants ästhetische Epistemologie gesetzt hat, liegt in der Einsicht, daß ein wahrnehmungsgebundenes Werturteil nicht identisch ist mit Interesse an oder Parteiergreifung für einen Gegenstand. Eine andere wichtige Erneuerung besteht in der Erweiterung der Sichtweise des Rezipienten um die des Produzenten: Damit konnte nun auch der Künstler selber zum Ästhetiker werden, der statt nur die überlieferten Werke zu studieren, jetzt auch über die Voraussetzungen allen Kunstschaffens nachdachte. Das Ästhetische „selber" als ein autonomer Lebensbereich wurde thematisch. Die noch junge Ästhetik entdeckte in der Kunst jene strukturale Qualität, die dazu nötigte, jedes Werk in seiner Individualität und Unterschiedenheit gegenüber anderen zu sehen. Die Kunstphilosophie reagierte hier nur auf eine längst etablierte Praxis, die Werke nicht mehr nur zu sozialen Zwecken, sondern um ihres Eigenwerts willen schuf. Für den Bereich der Musik markieren da Haydns Streichquartette op. 33 einen signifikanten Einschnitt, weil in ihnen das individuierende Verfahren „motivisch-thematischer Arbeit" zuerst angewandt wurde. Kurz: Kunst und ihre aufklärungsästhetische Theoretisierung konvergierten in der Erfahrung einer authentischen ästhetischen Struktur. Und ihre Erkenntnis erforderte die Einnahme einer kunsttheoretischen Position, die sich selbst als ästhetisch (werttheoretisch) bedingt begreifen mußte. M. a. W.: Unbeschadet aller notwendigen Distanziertheit im Umgang mit Kunstwerken konnte sich nun kein Ästhetiker mehr davon dispensieren, die (Wert-)Gesichtspunkte für das „Wesentliche" der Kunst zu benennen. Dies aber ist nach der Kantischen Ästhetik nicht mehr denk-

bar, ohne eine Theorie der ästhetischen Struktur zu besitzen. Eine Leerformel wie ‚Gegenwart' reicht dazu nicht aus.

Die geforderte Theorie möglicher ästhetischer Strukturen nur noch andeutend, schlage ich vor, als Selektionskriterium für ästhetisch bedeutsame Strukturen die Hypothese einer De-Materialisierung des ästhetischen Formbegriffs einzuführen. Dieser theoretische Vorgriff heißt, daß sich in der Entstehungszeit der Ästhetik als Universallehre vom Schönen, zwischen rund 1750, dem Jahr ihrer Begründung durch Alexander Baumgarten, und rund 1835, dem Erscheinungsjahr von Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik", eine Ent-Substantialisierung des alten ars-Begriffs[9] ereignet hat, deren Kehrseite eine Strukturalisierung des Ästhetischen war: Neben dem Begriff des Schönen treten nun in den sich häufenden Systemästhetiken des Deutschen Idealismus zunehmend klassifizierende und strukturierende Termini auf den Plan, wie z. B. das Erhabene, das Anmutige, das Rührende, das Häßliche etc., die sämtlich auf eine wachsende Autonomisierung des Ästhetischen deuten, zu der auch die Abgrenzung der Ästhetik von und ihre Inbeziehungsetzung zu anderen philosophischen Disziplinen wie Logik, Ethik und Erkenntnistheorie gehört. Aber auch alte Topoi und Gattungsbezeichnungen gewinnen einen neuen Bedeutungsgehalt. Auf der Ebene der Kunstproduktion zeichnet sich eine verstärkte individuelle Ausgestaltung der Einzelprodukte ab, überkommene Formschemata verlieren an Bedeutung, es entsteht ein „Personalstil". Nicht mehr die künstlerisch verwendeten Materialien und Sujets entscheiden über die ästhetische Qualität, sondern die Originalität und der Differenziertheitsgrad ihrer Verarbeitung innerhalb eines Gebildes.

Wichtig ist, sich jederzeit den hypothetischen Charakter dieses Vorgriffs zu vergegenwärtigen, es bleibt demnach bei der von Seel zu Recht geltend gemachten Einsicht, derzufolge es „in Fragen der ästhetischen Kritik ... keinen Punkt (gibt), an dem die wertende Erörterung strukturell an ein Ende käme" (ÄA 58). Mein Cage-Beispiel, auch die von Seel analysierte „karge Erfindung" „des armen Paz" (KE 233) spannen das Strukturkriterium bereits bis zur Grenze seiner Belastbarkeit. Von Ausnahmen abgesehen, dürfte es aber für die Kunst der Neuzeit als gut bewährt gelten.[10] Und implizit ist die Theorie möglicher ästhetischer Strukturen ja in nahezu allen materialen kunstkritischen Interpretationen enthalten, es kommt nur darauf an, sie ästhetisch zu explizieren.[11] Entscheidend dabei ist, daß erst eine solche Theorie die Arbeit des Ästhetikers in ästhetische Forschung transformiert: Wir brauchen den strukturtheoretischen Vorgriff, um methodisch kontrolliert dafür argumentieren zu können, welche Gegenstände, mit Seel gesagt, ästhetisch „signifikant" sind. Aber klar ist doch auch: „Was signifikant ist, ist nicht notwendig darin gelungen, wofür es signifikant ist; und was gelungen ist, ist nicht in dem, als was es gelungen ist, auch sogleich signifikant." (KE 233; ÄA 52)

Sicher, das erste ist nicht zwingend und gilt nicht immer. Es muß noch etwas hinzutreten, was ein Objekt gelungen sein läßt und was diese Wertzuschreibung wahr macht, über das wir aber methodisch nicht vollständig verfügen können, so wie wir auch über die Wahrheit unserer Aussagen und die Qualität unseres Lebens diskursiv nicht alles vermö-

---

[9] Eine Konvertibilität des „ens" und des „pulchrum" etwa erscheint von nun an nicht mehr möglich.

[10] Noch für die Gegenwartskunst gilt dies insofern, als sie auch bei ihren Repräsentanten einer Re-Materialisierung und Ent-Strukturalisierung (Joseph Beuys, die „Neuen Wilden") auf die Formvorstellungen der „Moderne" zurückbezogen bleibt, was sich u. a. an der Konservierung von Personalstilen und werkbezogenen Individualitätsansprüchen zeigt.

[11] Der Strukturbegriff wird somit zum Reflexionsbegriff, und dies scheint für eine Annäherung an Hegel zu sprechen, s. dazu Christa Hackenesch, Die Logik der Andersheit. Eine Untersuchung zu Hegels Begriff der Reflexion (Frankfurt a.M. 1987) insbes. Kap. III. Zum strukturalen Aspekt der ‚Epizentrierung' im Denken siehe Arno Baruzzi, Mensch und Maschine (München 1973).

gen. Adorno nannte dieses negativ-metaphysische Moment das „Nichtidentische", beim frühen Wittgenstein heißt es das „Mystische".[12] Es erinnert uns daran, daß wir auch in der Ästhetik nur rational verfahren können, wenn wir das Unverfügbare als solches anerkennen. Zugleich gilt aber auch: Wir müssen das, was evidenterweise gelungen ist, sich aber der Begründung entzieht, zur Signifikanz zu bringen versuchen, denn es läßt sich darüber, wie Wittgenstein wohl wußte, etwas „zeigen". Über etwas Signifikantes jedoch kann man sich deshalb (mit Kant und gegen Seel) universal verständigen, weil es ein Moment von Strukturalität ist, das auch zwischen differenten Werthaltungen (verschiedener Kulturwelten) eine Vermittlung ermöglicht.[13] Um die ästhetische Wirklichkeit dieser Möglichkeit zu erfassen, benötigen wir eine Theorie möglicher ästhetischer Strukturen. Denn was ein Kunst*werk* zum *Kunst*werk macht, ist nie allein aus dessen Formelementen deduzierbar, diese müssen theoretisch angeleitet interpretiert werden.

Daher stellt sich mir die methodische Anforderung an eine neuzeitliche Ästhetik auch anders dar als Seel, der für eine klare Trennung von „kunst*kritischem*" und „kunst*historischem*" Verstehen plädiert (ÄA 51). Ich meine, daß Ästhetik als Forschungsdisziplin nur möglich ist in einer spannungsreichen Auseinandersetzung zwischen philosophischer Ästhetik bzw. ästhetischer Hermeneutik einerseits und kunstwissenschaftlicher Werkbetrachtung bzw. empirischer Strukturanalyse andererseits. In dieser Kooperation sind Objektivität und ästhetisches Werturteil ineinander verschränkt.

Menschliche Natur und Naturrecht

Von Hans-Eduard HENGSTENBERG (Würzburg)

I.

Die Notwendigkeit einer Revision des Begriffs der menschlichen Natur zeigt sich, wenn man bedenkt, daß dieser Begriff in eine Zweideutigkeit hineingerät, wenn man Naturrecht als Recht „der" Natur auffaßt, so als sei die menschliche Natur das Subjekt des Rechts. Das führt zu einer essenzialistischen Auffassung des Naturrechts, die Wilhelm Korff mit Recht ablehnt.[1] Naturrecht wird nur dann richtig aufgefaßt, wenn man sieht, daß die menschliche Person *als* Person Subjekt des Naturrechts ist. Menschliche Person ist eben nicht dasselbe wie menschliche Natur, sondern dasjenige, was über die Natur verfügt, besser, auf dieses Verfügen angelegt ist. Ohne die menschliche Natur geht freilich gar nichts; und insofern ist ein Rückgriff auf die Natur unabdingbar. Wie nämlich die menschliche Person nicht aus der menschlichen Natur ableitbar ist – das führt zum Naturalismus –, so auch umgekehrt nicht die menschliche Natur aus der menschlichen Person – das führt zum Existenzialismus.

---

[12] Vgl. Herbert Schnädelbach, Dialektik und Diskurs, in: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 12 (1987) vor allem 19ff.

[13] Siehe dazu Ulrich Müller, Objektivität und subjektive Allgemeinheit. Über Natur und Grenzen ethischer Lebensverhältnisse mit Rücksicht auf Kierkegaard, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 41 (1987) H. 4.

[1] Wilhelm Korff, Der Rückgriff auf die Natur. Eine Rekonstruktion der thomanischen Lehre vom natürlichen Gesetz, in: Philosophisches Jahrbuch 94 (1987) 287, 291.