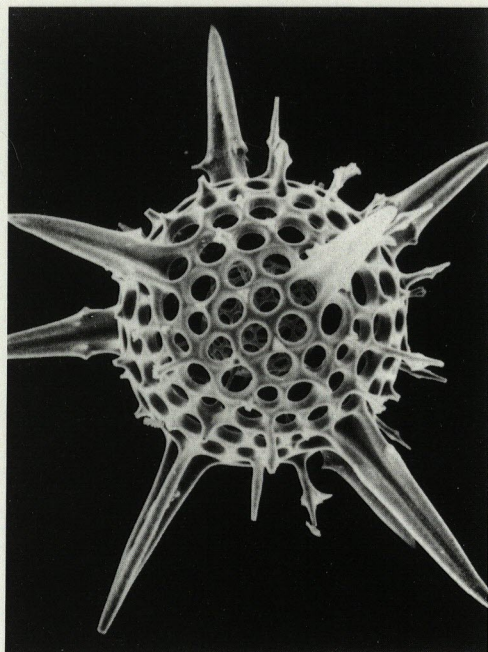


Hans Ulrich Reck

GRENZZIEHUNGEN

Ästhetiken in aktuellen
Kulturtheorien



Königshausen & Neumann

Reck — Grenzziehungen ⁷

EPISTEMATA

WÜRZBURGER WISSENSCHAFTLICHE SCHRIFTEN

Reihe Philosophie

Band XCI — 1991

Hans Ulrich Reck

Grenzziehungen

Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien

Königshausen & Neumann

Bildmotiv des Umschlags: Kieselskelett einer Radiolarie aus dem Mittelmeer, unter dem
REM, Manfred Kage, 1985

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Reck, Hans Ulrich:

Grenzziehungen : Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien /
Hans Ulrich Reck. — Würzburg : Königshausen und Neumann,
1991

(Epistemata : Reihe Philosophie ; Bd 91)

Zugl.: Wuppertal, Gesamthochsch., Diss., 1989

ISBN 3-88479-537-6

NE: Epistemata / Reihe Philosophie

Copyright Verlag Dr. Johannes Königshausen & Dr. Thomas Neumann, Würzburg 1991

Satz und Druck: Königshausen & Neumann

Alle Rechte vorbehalten

Auch die fotomechanische Vervielfältigung des Werkes oder von Teilen daraus
(Fotokopie, Mikrokopie) bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags

Printed in Germany

ISBN 3-88479-537-6

Inhalt

0. INHALTSANGABE	7
VORWORT	11
1. AUFRISS UND ÜBERSICHT	13
2. GRENZZIEHUNGEN – ÄSTHETIKEN IN AKTUELLEN KULTURTHEORIEN	35
2.0. Übersicht	35
2.1. Die kommunikationspessimistische Verkürzung zum Unumstößlichen	36
2.2. Neuerliche Sehnsucht nach gelungener Identität	44
2.3. Apokalypse als Wahrheit der apokalyptischen Rhetorik: ein verschobenes Hoffnungssyndrom	52
2.4. Die Sehnsucht nach der Utopie archaischer Entfesselung	100
2.5. Technokratische Dialogik im technokratischen Mediensaltplan	110
2.6. Semiotische und simulatorische Zivilisation	119
2.7. Über das offene Kunstwerk hinaus: der endlose Lektüretext der subjektivierten Rezeption	153
2.8. Kunst als fiktives Äquivalent der kulturellen Ontologie?	176
2.9. Die kulturelle Fiktion des allgemeinen Systems ‚Natur‘	202
2.10. Ästhetik als Bezugnahme auf eine Theorie des Theoriemangels	222
3. AUSBLICK	252
4. LITERATUR	264
5. NACHBEMERKUNG	286

0. Inhaltsangabe

1. AUFRISS UND ÜBERSICHT	13
– Zerfall des Schönen und ästhetische Ontologie	13
– Revokation des Mythischen und philosophische Ästhetik	17
– Ästhetik als Medialität	20
– Utopische Aktualisierung und Konstruktion	23
– Behauptungsrituale und Geschichtsbewußtsein	30
– Aufbau der Theoriebereiche und der Untersuchung	31
2. GRENZZIEHUNGEN – ÄSTHETIKEN IN AKTUELLEN KULTURTHEORIEN	35
2.0. <i>Übersicht</i>	35
2.1. <i>Die kommunikationspessimistische Verkürzung zum Unumstößlichen</i>	36
– Günther Anders' Beschreibungen	37
– Paradigma der drei Revolutionen	39
– Abstrakte Behauptung, Positivismus, Zwang zur Flucht	41
– Die Aporie der Erkenntnis des Ganzen durch den Einzelnen	43
2.2. <i>Neuerliche Sehnsucht nach gelungener Identität</i>	44
– Sloterdijk und die Konjunktur der Kulturkritik	44
– Spielprinzip, Identität, Metaphysik	47
– Synthesepostulat versus reduktionistische Vernunft	48
– Philosophische Entlastung der Philosophie und Nihilismus	51
2.3. <i>Apokalypse als Wahrheit der apokalyptischen Rhetorik: ein verschobenes Hoffnungssyndrom</i>	52
– Erneuerung der Weltuntergangslust	52
– Apokalypse und Katastrophe	53
– Biblische Typologie, Chronologie, Erkenntnis und Paradies	54
– Der Apokalypsetext des ‚Bald‘: Erwartung und regulierte Einstimmung	57
– Aufklärung, Naturbeherrschung, Dialektik der Drohungen	58
– Simulation und Sinnentod, Baudrillards Vision	59
– Setzungen des Weltendes	62
– Die neue Schreckenssensibilität des 19. Jahrhunderts	64
– Kritik der Ausweglosigkeit der ‚Dialektik der Aufklärung‘	64
– Reaktivierung des Bösen als Bildmacht	67
– Bildkontrolle und Pathosformel	70
– ‚Titanic‘ – technische und nautische Sinnbilder	72

– Dürers ‚Melencolia‘-Stich	74
– Edgar Allan Poe als Beispielgeber	77
– Saboteure, Attentäter, Terroristen: Absolutheitsträume	80
– Die Hölle der Fabrik als apokalyptische Wendung	81
– Neues Mittelalter, Weltuntergänge heute	83
– Totalitäre Schemata: Ökologie des Geistes und Spengler	85
– Weimarer Republik, Expressionismus, Bildzauber	87
– Das Problem der Metaphorik im Wissenschaftszeitalter	91
– Zivilisationstheoretische Aspekte	94
– Apokalypse und Paradies: eine Verschränkung	97
2.4. <i>Die Sehnsucht nach der Utopie archaischer Entfesselung</i>	100
– Geltungsanspruch der Kunst und ästhetische Erfahrung	100
– Nietzsches Entwurf ästhetischer Erfahrung	101
– Georges Batailles anthropologische Ästhetik	102
– Anthropologie und die Entstehung der Kunst	104
– Kunst, Souveränität, Deregulierung	106
– Differenzen zu Freuds Kulturtheorie	108
2.5. <i>Technokratische Dialogik im technokratischen Medienschnittplan</i>	110
– Apparate und Wahrnehmung	110
– Mechanische Aufnahmen	111
– Die Aporie zwischen Authentizität und Massenkultur	112
– Vilém Flussers Vision und einige Fragen	113
– Die euphorische Beliebigkeit der Bilder und das ‚Herumstehen‘ der Welt	115
– Die Umkehrung der Utopie in Zensur	117
2.6. <i>Semiotische und simulatorische Zivilisation</i>	119
– Die Fehltheorie der ‚semiotischen Katastrophe‘ (Baudrillard)	119
– Die Verschiebung der Denotationen auf Konnotationen als Paradigma der modernen Zivilisation	124
– Absolute Kunst, Ästhetik der Sinne, Subjekt des Geschmacks	126
– Doppelte Konstitution des Ästhetik-Begriffs	127
– Kohärenz der Erfahrungen und potentieller Endzweck der Natur	129
– Kants Erkenntniskritik als Theorie der Urteilkraft	131
– Die reflektierende Urteilkraft	132
– Ablehnung des Bildungsromans und Metaphysik	134
– Status der Urteilkraft hinsichtlich Moral und Erkenntnis	136
– Proposition und Selbstbewußtsein	137
– Theorie, Wille, potentieller Endzweck	139
– Ästhetik als korrigierende dritte Ebene in Kants Erkenntnistheorie	141
– Naturbegriff als ästhetisches Regulativ	144
– Didaktisch-ethische Zugriffe auf die moralische Exemplarik des Schönen, das Böse als Bewährungsgröße	146
– Suggestion einer Einheit der Natur als Herrscherin über die Urteilkraft	147

– Selbstzweck der Natur als Suspension der Kultur: Revokation der Freiheit, Unterordnungsgarantien	150
– Bezug der folgenden Theoriestücke zu Kant	152
 2.7. <i>Über das offene Kunstwerk hinaus: der endlose Lektüretext der subjektivierten Rezeption</i>	153
– Das kultursoziologische Interesse Umberto Ecos	153
– Strukturen des Kulturwandels in der Mediengesellschaft	154
– Das Prinzip der Interpretationsgebundenheit des Kunstwerks	157
– Das Beispiel des islamischen Ornaments	158
– Die Werke als Relation zwischen Werk und Interpretation	159
– Eine Gegenüberstellung zu Umberto Eco. Georg Pichts Kunstbegriff	160
– Die Organisation des offenen Kunstwerks als Interpretation durch formale Strukturen	163
– Ontologischer Reduktionismus am Beispiel der ästhetischen Theorie von Hans Heinz Holz	165
– Einbezug der Möglichkeiten technischer Modellbildung: neue Dramaturgien und Erfahrungen	167
– Ausbruch aus Entäußerungsontologien und dem Paradigma des Produzenten von Kunst	171
– Identität als das Böse	173
 2.8. <i>Kunst als fiktives Äquivalent der kulturellen Ontologie?</i>	176
– Iteration der Interpretationen	176
– Kunst und soziale Symbolisierung	177
– Signifikanz anstelle des Objektzusammenhangs	177
– Das Entfernen der Beuyschen Fettecke in Düsseldorf als philosophisches Problem	178
– Institutionentheorie und ästhetische Kraft der Kunst	179
– Die Pointierung des Gegenmodells: Adornos ästhetische Theorie als Klage der Mimesis gegen die verwaltete Welt	181
– Kritik an Adornos retro-projektiver Verdinglichung	186
– Heideggers gegenstandstheoretische Reduktion der Kunst auf die geheimnisvolle Plausibilität des Werks	192
– Arthur C. Dantos ‚Verklärung des Gewöhnlichen‘ als Ausweg aus der ontologischen Sackgasse eines funktionalisierten Kunstbegriffs	195
– Die ‚Ale-Dosen‘ von Jasper Johns als Einführungsbeispiel für die Komplexität der durch Kunstwerke provozierten Kunsttheorie	195
– Ununterscheidbarkeit der Kunstwerke von Alltagsobjekten	197
– Einführung einer fiktiven Ontologie, Duchamp und Beckett	198
– Zuordnung zu Gattungen, Vorwissen; Idiome, Metapher, Stil	200
 2.9. <i>Die kulturelle Fiktion des allgemeinen Systems ‚Natur‘</i>	202
– Stil als selbstbezogene Selektion	202
– Auto-Suggestivität und Auto-Poesis	203

– Telos ‚Natur‘ und das universale Sprachapriori Jakobsons	206
– Natur als Programmstruktur	207
– Kritik an Luhmanns These von der Selbstreproduktion der Kunst	209
– Allgemeiner Funktionalismus und die Reduktion auf den Code ‚schön‘/ ‚häßlich‘	213
– Ausgriffe auf universale Evolutionstheorie: die Auto-Poesis von Maturana/ Varela	214
– Natur als Kultur selbst	216
– Gegen die Setzung von Sprache als Identität	218
– Vom Scheitern totaler Selbstbezüglichkeit	220
 2.10. <i>Ästhetik als Bezugnahme auf eine Theorie des Theoriemangels</i>	222
– Bisherige Etappen der Argumentation, Rückblick auf den bisherigen Aufbau der ästhetischen Kritik aktueller Kulturtheorien	222
– Selbsterklärung der Theorie	223
– Fiktion als Bezugnahme auf ‚Nichts‘?	224
– Semantik der Bezugnahme als kommunikative Selbstdifferenzierung	237
– Die Symboltheorie Nelson Goodmans	229
– Exemplifikation und mögliche Wirklichkeiten	233
– Kritik an Goodmans Realismuskonzept und Begriff der imitativen Werktreue ..	236
– Pluralität des Wirklichen, Wirklichkeiten	238
– Kunst und Ästetik: Plädoyer für die Generalisierung der Erfahrungsproben, ästhetische Selektion im Feld der Massenkultur	239
– Kritik an einigen kunsthistorischen Methodologien und einem falschen Hermeneutikbegriff	240
– Hermeneutik als Ikonologie-Kritik	242
– Die Begriffslosigkeit des Schweigens als Heiligung der Kunst, Strategien der Entsprachlichung	243
– Anti-Utopische Elemente im Plädoyer für den Abzug der Kunst aus der Geschichte	244
– Über kunstgeschichtliches Rubrizieren	247
– Verdeckte Bilderfeindlichkeit; Metakritik der Ikonologiekritik	247
– Fiktionalisierung, Wittgensteins Skeptizismus – unmögliche Sprache und die Kraft der Kunst als Negation	249
 3. AUSBLICK	252
– Etappen und Resultate der ästhetischen Kritik aktueller Kulturtheorien; Struktur des Aufbaus der Analyse	252
– Thesen zum Zusammenhang von Kunst, Kultur, Medienästhetik	257
– Symbolisierung des Nicht-Identischen: Reflektionsgehalte der Aufklärung diesseits des Zynismus	261
 4. LITERATUR	264
 5. NACHBEMERKUNG	286

Vorwort

Diese Arbeit wurde im Sommer 1989 vom Fachbereich 5 der Bergischen Universität/ Gesamthochschule Wuppertal in der vorliegenden Gestalt als Dissertation angenommen. Hinzufügen möchte ich ihr einzig eine vor kurzem an entlegenem Ort aufgefundene Sentenz, welche Richtung und Intention meines Unternehmens gut wiedergibt. „Les institutions humaines sont de leur nature si imparfaites, qu'il suffit presque toujours, pour les détruire, de tirer de leur principe toutes ses conséquences“ (Alexis de Tocqueville. *Pensées détachées*, in: *Mélanges. Fragments historiques, Œuvres de Tocqueville*, t. VIII, Paris 1965). Diese von Tocqueville pointierte Kulturauffassung rechnet zu jenem radikalen Konservatismus, der Geschichte an Erinnerungsfähigkeit bindet. Sie ist es auch, die mich mit Sympathie hat den Strategien der Affirmation Bazon Brocks, des hartnäckigen und förderlichen Anstößers zu dieser Arbeit, entgegentreten lassen. Die gemeinsame anthropologische Zielabsicht markiert die Folie, auf der eine Fülle von Unterschieden, nicht zuletzt in der Auffassung vom praktischen Symbolwert theoretischen Denkens, sichtbar werden. Wiewohl als ästhetiktheoretische Dissertation im philosophisch angestammten Feld abgefaßt, steht die Studie in einem weitaus größeren Zusammenhang. Nach hinten, historisch, ist sie Brennpunkt von alles anderen als nur theoretischen Arbeiten in verschiedensten Sparten dessen, was seit einiger Zeit den Verdachtstitel ‚Kulturgesellschaft‘ oder den noch weniger ehrenhaften des ‚Kunstabetriebs‘ erhalten hat. Nach vorn bildet sie eine methodisch-kritische, erkenntnistheoretisch motivierte Einführung in eine Darstellung der Gegenwartskultur, die demnächst unter dem Titel ‚Medialität. Ästhetische Konstruktionen der Differenz. Wege zu einer Theorie der Medienkultur‘ universitär und publizistisch vorgelegt werden wird. Die außerakademischen Lehr- und Wanderjahre bilden nicht nur Jahrringe um den Fokus dieser Studie. Was an zentralen Anregungen und Anstößen in sie eingegangen ist, kann und soll im einzelnen nicht als Dankritual und seine narzißtische Spiegelung angeführt werden. Mein besonderer Dank sei den Gutachtern dieser Arbeit, Prof. Bazon Brock und Prof. Dietmar Kamper, ausgesprochen.

Basel, im Frühjahr 1990

1. Aufriß und Übersicht

Der Systemanspruch an das Schöne ist mit dem Primat einer Hochkultur zerfallen, in deren kohärenten Text sich alles fügt, was bedeutsame Form beanspruchen kann. Diese Synthese ist eine der Transformation; deshalb der Vorrang von Wissenschaften und Künsten, insgesamt von Techniken einer ontologischen Identifikation der alltäglichen Erfahrungen, Wahrnehmungen und operative Gliederungen leitenden Ausdrücke der Signifikanz. Die Signifikanz als Text beinhaltet eine Ordnung der Hierarchien. Bedingt vom Prinzip der Elimination von Widersprüchlichkeit artikuliert das humanistische System des organisierten Wissens die Überzeugung, 'Welt' sei Produkt einer Konstruktion, deren Wahrheit an der ontologischen Voraussetzung, 'Welt' sei eine Ordnung, die sich in ihrer Erkenntnis bloß verdeutliche, gar nicht problematisiert zu werden braucht. Insofern ist die Grundlage des alt Text gefügten Systems der Erkenntnisformen, mentalen Orientierungsakte, phänomenologischen Einstellungen und logisch-experimentellen Revisionen vorläufigen Interpretierens eine grundsätzlich ästhetische. Anders gesagt: ein ästhetischer Fundamentalismus. Die Rückkehr zu ontologischen Fragestellungen in der Poesie der die Kunst als Signifikationsystem befragenden Künste des 20. Jahrhunderts haben diesen Fundamentalismus dem Verdacht der Mystifikation ausgesetzt'. Ästhetisch ist dieser Fundamentalismus deshalb, weil seine Konstruktion nicht einer Idee entspricht, sondern einer quasi-naturgeschichtlichen Vorstellung, die Existenz des Menschen gründe darin, daß Welt eine Ordnung habe, daß Auge und Denken des Menschen der Textur 'Welt' den Text des Erkennbaren als deren Substanz entnehmen können, kurzum: daß sich die Situation einer Wohlgeordnetheit im natürlichen Weltbildapparat des Menschen als Natur und als Kultur verdopple. Diese ontologische Substanzannahme soll als ästhetische bezeichnet werden, weil in ihrer Suggestivität sich der Naturbedarf des Menschen an Angepaßtheit der Ord-

1. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt 1984; Für den Kontext einer humanistischen Kritik am Erkenntnisverlust durch Entmystifizierung: Ernesto Grassi, *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte des abendländischen Denkens*, Königsstein 1979; Für das Übersichtsproblem der Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert s. die Ausführungen zu ‚Kunst der Kunstlosigkeit‘: Werner Hofmann, *Die Grundlagen der modernen Kunst* (3. Aufl.), Stuttgart 1987, S. 343ff.; die Revokation des Ontologieanspruchs der Kunst ist zentral mit dem Namen Marcel Duchamp verbunden. Er beansprucht selber für die Theorie der Ready-Mades eine solche Verschiebung; vgl. dazu: Marcel Duchamp, *Die Schriften*. Bd. 1, hg. v. Serge Stauffer, Zürich 1981, S. 100f.; vgl. ebda. S. 36, 239, 242; Zur Interpretation von Duchamps Kernfrage: „Kann man Werke machen, die nicht ‚Kunst-‘ sind?“ (ebda. S. 125), vgl. Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp. La Mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Paris 1974, bes. S. 35-75; Anne d'Harnoncourt/Kyanston McShine, *Marcel Duchamp, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art*, New York/Philadelphia 1974, v.a. S. 47ff., 99ff., 117ff.; Herbert Molderings, *Marcel Duchamp*, Frankfurt/Paris 1983; Robert Lebel, *Marcel Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption*, Köln 1972 (erw. Aufl.), v.a. S. 31ff. 62ff.; Thierry de Duve, *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne*, München 1987, v.a. S. 83ff., 200f.

nungsvorstellungen an die Ordnungsqualität von 'Welt' realisiert. Es ist ein ästhetischer Zugriff, der die spezifischen ontologischen Bestimmungen des Erkenntnisproblems der Adäquation des Denkens an die Sachen ermöglicht. Die ästhetischen Fundamente einer naturgeschichtlich substanzialisierten Geordnetheit der Welt für den Menschen werden schnell deutlich, wenn man als Alternative davon ausgehen würde, daß Welt keine Ordnung und Signifikanz aufweise, daß keine Kohärenz möglich sei, daß kein Text, keine Textur leitend funktionieren, sondern daß Irrtum und Bruch, Abweichung und primordial ungeordnetes Chaos, daß Ungestaltetheit und Nicht-Zusammenhang die ontologischen Bedingungen ausmachen. Der so zugrundegelegte Stoff der Welt könnte als ontologische Selbstprovokation der naiven Ästhetik fungieren, wie sie das naturgeschichtliche Fundament gerade nicht der hochkulturell-textlichen, sondern der idiosynkratisch-alltäglichen Glaubensüberzeugung als gemeinsam suggerierte Wahrheit verbindlich durchgesetzt hat. Wahrheit als noch unerkannte Fiktion, Ordnung als ästhetisches Surrogat, Ontologie als sich selber stilisierende Logik einer den Menschen ermöglichenden Signifikanz der Evolution (wobei die alternative Annahme einer gebrochenen Textur von Irrtümern, Bedeutungslosigkeiten und Abweichung durchaus naturwissenschaftlich haltbar ist²), das unterzieht sich keiner logischen Kritik, sondern einzig einer kritischen Selbsterfahrung. Diese ist im Medium des Ästhetischen angesprochen, denn Ästhetik bedeutet nicht bloß die Wahrnehmung der Widersprüchlichkeit der menschlichen Auto-Suggestivität des Erkenntnisapparates, sondern auch diejenige Instanz, in der die ontologischen Surrogate an den Spuren ihrer ausgebauten Systemherrschaft und dem Druck ihrer behaupteten Logik sichtbar werden. Ästhetik als Erfahrung der kritischen Bedingungen der Selbstreflexion findet einen gesonderten Stellenwert in den spezifischen Poetiken der Ermöglichung, ästhetische Strukturen als Differenzierung des Imaginären und der Evolution der künstlichen Symbolisierung, d.h. in geschichtlich wirksamen Medialisierungen und Vergegenständlichungen zu konkretisieren. Solche Verlebendigung erzeugt nicht allein die Möglichkeit von Bedeutungen, sondern mehr noch die permanent erweiterte Chance der fiktional erfahrbaren Eigenkraft von Signifikationssystemen: Solche Ausdrucksformen symbolischer Medialisie-

2. Zur Unbestimmtheit vgl. John Gribbin, *Auf der Suche nach Schrödingers Katze. Quantenphysik und Wirklichkeit*, München 1987, z.B. 134f., 171, 173, 212, 229ff., 251ff.; Hans Reichenbach, *Philosophische Grundlagen der Quantenmechanik*, Basel 1949; Werner Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik*, Reinbek 1955, S. 25ff.; ders. *Physik und Philosophie*, Frankfurt/Berlin/Wien 1973; ders. *Tradition in der Wissenschaft*, München 1977, S. 25ff., 76ff., 126ff.; Albert Einstein, *Mein Weltbild*, hg. v. C. Seelig, Frankfurt/Berlin/Wien 1981, 113ff., 166ff.; Albert Einstein/Leopold Infeld, *Die Evolution der Physik. Von Newton bis zur Quantentheorie*, Hamburg 1956; Carl Gustav Hempel, *Philosophie der Naturwissenschaften*, München 1974, v.a. S. 84-991 Gaston Bachelard, *Der neue wissenschaftliche Geist*, Frankfurt 1988; Max Jammer, *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, (erw. Aufl.), Darmstadt 1980, S. 138ff.; Peter Mittelstaedt, *Philosophische Probleme der modernen Physik*, (4. überarb. Aufl.), Mannheim/Wien/Zürich, 1972, S. 17ff., 33ff., 99ff.; Hermann Haken, *Synergetik. Eine Einführung*, Springer 1983; ders. (Hrsg.), *Chaos and Order in Nature*, Springer 1984; H.O. Peitgen/P.H. Richter (Hrsg.), *The Beauty of Fractals. Images of Complex Dynamic Systems*, Heidelberg/New York/Toronto 1986; Benôit Mandelbrot, *Die fraktale Geometrie der Natur*, Basel 1986; Für die Auszeichnung einer ästhetischen Ebene der Differenzqualitäten in Naturwissenschaften: Bazon Brock, *Ist elektronische Beschleunigung der Kulturdynamik der Tod des Ästhetischen?*, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.): *Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel*, Frankfurt/Basel 1988, S. 288-294.

rung umfassen heute auf dem Niveau jeweils historisch bestimmt angeeigneter anthropologischer Existenzvoraussetzungen — deren wichtigste, der natürliche Zwang zur Künstlichkeit, die Anthropologie der Moderne als einer Mediengesellschaft bestimmt — nicht allein die als Erkenntnisqualitäten und humanistische Wissensformen aufgewerteten bildenden Künste, sondern auch die alltagskulturell wirksamen Bildsysteme, die propagandistischen Rhetoriken von Politik, Werbung und Warenästhetik, die Fesselungs- und Entgrenzungsdramaturgien der in Idolen naturalisierten Zugriffen der populären Massenkultur, die technisch-simulatorischen Apparate, die Urbanisierung einer visuell dominierenden Signalsprache, die Probleme der Bedeutsamkeit von Funktionen Architektur und Stadtplanung, Video-Clips und Markenartikeltechnik, Konsumkultur und Industriepropaganda, Mediatisierung und Mechanisierung des Alltag, Logistik der alltagskulturellen Stilisierungen bis hin zu einer methodischen Entwicklung des neuronalen, mentalen, ästhetischen, praktischen Einflusses der immateriellen Regulierungssysteme³ in der technisch-industriellen Zivilisation. Die konkreten Poetiken, verbunden mit einem Zuwachs der Notwendigkeit einer interpretatorischen Aneignung dessen, was als Bedeutung eine Anspruchsleistung erst im nachhinein bewahrheitet⁴, sind also die Kultur gewordene besondere Ästhetik der anthropologisch sich differenzierenden Ausdrucksformen. Ästhetik als Selbstreflektion der aktuellen Kultur muß die stofflichen und kategorialen Wandlungen an den Bereichen der konkreten Poetiken entwickeln. Die traditionellen Künste stehen deshalb exemplarisch im Brennpunkt, weil sie am radikalsten die Struktur des Ästhetischen als Problem der Bedeutung gegen die Suggestion einer naturgeschichtlichen Ontologie geordneter Wahrheit wenden. In der Leistung der Kunst kommt nicht allein Fiktion als Symbolisierungskraft zum Ausdruck — Fiktion als Darstellung dessen, was gerade nicht existiert⁵ — sondern die spezifische Handlung einer beabsichtigten Suspendierung der naturalen Ontologisierung durch die künstlerische Ausdrücklichkeit gesetzter Signifikation, mit der die immateriellen Bedingungen von Realität, die Produktion des Symbolischen als die Erzeugung der spezifischen Welt des Menschen, der Kultur also, selber erfahren werden können. Diese besondere intellektuelle Erfahrung ist eine ästhetisch verfaßte. Die ästhetische Leistung der Künste ist das Konfliktpotential, das sie mit der Suspendierung des Ontologischen freisetzen. Diese Kraft der Opposition zur Naturalisierung des Ästhetischen an einem wie immer gearteten Materialismus oder Realismus einer jenseits menschlicher Signifikation bedeutsamen Welt, aus der Kultur hervorgeht wie irgendein Produkt genetischer oder evolutionärer Mutation⁶, kennzeichnet die radikale Leistung der Künste unseres Jahrhunderts, sei dies

3. Dazu: Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 45ff.; ders. *Das postmoderne Wissen*, Graz/Wien 1986, S. 52ff., 87ff., 157ff.; ders. mit anderen: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, v.a. S. 75ff.; Henri Pierre Jeudy, *Die Welt als Museum*, Berlin 1987; Michael Thompson, *Theorie des Abfalls*, Stuttgart 1981; Richard Sennett, *The Uses of Disorder*, New York 1970; Christopher Alexander u.a., *A Pattern Language*, New York 1977.

4. Vgl. dazu zentral Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1973; Hans Robert Jaus, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* Band 1. *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München 1977, hier Teil A: *Aufriß einer Theorie und Geschichte der ästhetischen Erfahrung*, S. 24-211.

5. Dazu Arnold Günther (Hrsg.), *Zeichen und Fiktion*, Zeitschrift für Semiotik, Bd. 9, Heft 1/2, Tübingen 1987; Nelson Goodman, *Tatsache. Fiktion. Voraussage*, Frankfurt 1975, v.a. S. 106-156.

6. Dafür sind paradigmatisch marxistische Ästhetiken wie die von Georg Lukacs. Zum Thema der Auseinandersetzung im weiteren: Konrad Farner, *Realismus in der bildenden Kunst*, in: ders. *Kunst*

nun die Abkoppelung vom Bezeichnungsinhalt in den Konstruktivismen seit Malewitsch, die informelle Eröffnung der Betrachterperspektive im Werk selber, die Minimalisierung des Appellationsbezugs zugunsten der Konzentration auf die elementaren Bezeichnungsmodelle oder die Revokationen einer primären Kreativität, die gerade nicht auf Ontologie zielt, sondern ihre Zerstörung bewirkt, weil sie von Bruch, Insignifikanz und Unordnung, vom polymorphen Chaos der widersprüchlichen Ungleichzeitigkeiten ausgeht und ästhetische Erfahrung an der Indifferenz von Irrtum und Wahrheit konstituiert⁷. Nicht selten verbirgt dabei eine vordergründige Revokation des Mythischen die Tatsache, daß Kunst als Mythos die Kraft einer oppositionellen Suspension entwickelt. Das meint aber nicht einen mythischen Inhalt oder gar die Dramatik einer mythisch entborgenen Eigentlichkeit, sondern die ästhetische Struktur einer Konkretisierung, die am Stofflichen selber die Verweigerung der ontologischen Kategoriensysteme verdeutlicht, d.h. allegorisch zwischen Bezeichnung und Zerstörung der Codes, zwischen Wahrheitskritik und endlos fortlaufender Deutlichkeit der Indifferenz (im Werk von Joseph Beuys als Dynamik der bezeichnenden Bezeichnungsverweigerung entwickelt⁸) pendelt. Kraft dieser ästhetisch ins Offene gebrachten Verdeutlichung des geschichtlichen Zusammenhangs von Mythos und Kunst entwickelt die moderne Poetik der bildenden Künste eine oppositionelle Radikalisierung, die bis zur Zerstörung des Wahrheitsanspruchs und der Glaubenssysteme reicht. Kunst setzt sich als Divergenz gegen Wahrheit, das macht ihre poetisch-differenzielle Kritik der als Kohärenztext aufgefaßten Formen von Erkennen und Wissen aus: sie weist die nur ästhetisch zu begreifende und ästhetisch-künstlerisch zu verdeutlichende Verschiebung von Wahrheitsbehauptung und Wahrheitsbeweis als Reflektionspotential aus, das sich als eigentliche kritische Differenz und praktische Selbsterfahrung der Bedingungen von Symbolisierung und Imagination aufweisen läßt. Nichts anderes beschreibt heute das Erfahrungsfeld

als Engagement, Darmstadt/Neuwied 1973, S. 193ff.; Otto K. Werckmeister, *Ideologie und Kunst bei Marx*, Frankfurt 1974; Mechthild Curtius (Hrsg.), *Theorien der künstlerischen Produktivität*, Frankfurt 1976; Jean Duvignaud, *Zur Soziologie der künstlerischen Schöpfung*, Stuttgart 1975; Raymond Williams, *Innovationen. Über den Prozeßcharakter von Literatur und Kunst*, Frankfurt 1977; Robert N. Wilson, *Das Paradox der kreativen Rolle*, Stuttgart 1975; Peter Bürger (Hrsg.), *Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt 1978; als Selbstkritik marxistischer Ontologie durch Rekurs auf Schillers Ästhetikkonzept: Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*, München/Wien 1977.

7. Solche Destruktion leistet der Surrealismus. Programmatisch das Vorwort zu ‚einer modernen Mythologie‘, in: Louis Aragon, *Pariser Landleben/Le Paysan de Paris*, (2. Aufl.) München 1975, S. 7ff.; vgl. ebda. 236ff.; zur Gesamtanalyse der diskursiven Strategie der Surrealisten: Hans Ulrich Reck, *Eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus*, in: Serge Brignoni, *Arbeiten mit und auf Papier 1922-1984*, Basel 1985; Gisela Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder Die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Neuwied/Berlin 1971; als ästhetische Zersetzung der Ontologie der Sprache und damit künstlerische Suspension der Identität von Sprache und Denken: Oswald Wiener, *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbek 1969.

8. Vgl. Peter Bürger, *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys*, in: *Merkur* Heft 12/1986, S. 1016ff.; Alois Martin Müller, *Annäherung an Beuys in sechs Durchgängen*, in: Christel Raussmüller-Sauer/Hallen für neue Kunst, *Joseph Beuys und das Kapitel*, Schaffhausen 1988, S. 29-60; unentschieden in der Einschätzung der Preisgabe der Geschichtlichkeit dagegen Theodora Vischer, *Beuys und die Romantik*, Köln 1983, z.B. zusammenfassend S. 105f.

„Kunst“⁹. Die Kunst hat ihre Philosophie systematisch überholt. Denn sie provoziert präventiv Antithesen solcher Wahrheitsansprüche. Das macht ihre theoretische Verfassung aus. Weit davon entfernt, Unmittelbarkeit zu bezeugen, ist die radikalisierte Differenz gerade die Leistung höchster Vermittlung. Dagegen haben die wenigen ernstzunehmenden philosophischen Ästhetiken in den letzten dreißig Jahren mit der Revokation des Mimetischen¹⁰, einer Ontologie des Imaginären in der bloß methodischen Verdoppelung der Kunstsachverhalte zugunsten eines allgemeinen Metaphorismus¹¹, einem Pluralismus jeweilig differenter Bezüglichkeit im Rahmen einer Viele-Welten-Theorie¹² sowie unzähligen Revokationen der mythischen Eigentlichkeit auf dem technischen Niveau medialer Bildsimulation¹³ sowie Versuchen einer Theorie des Souveränen¹⁴ und zahlreichen, dem Apriori der Wortsprache doktrinär folgenden methodischen Formalisierungen argumentiert¹⁵. Die eigentliche Provokation der praktischen Poetiken seit Duchamp und den

9. Wichtig dazu: Georg Picht, *Kunst und Mythos*, Stuttgart 1987 (2. Aufl.); Pichts Arbeit ist, ungeachtet der herausragenden Pointierung des Ästhetikproblems der Moderne als einer politischen Utopie und als Erkenntnisanspruch gegen die bloß subjektive Geschmacksphilosophie, widersprüchlich, weil sie die ästhetische Kritik nur im Rahmen der Hochkultur und hochstufiger Geschmackswertigkeiten gelten läßt und damit überspielt, daß deren Tradition Produkt einer hermeneutisch problematisierbaren Geschichtsbildung, aber durchaus nicht evident ist. Die differenzielle Kraft des Poetischen muß dagegen in der Sphäre der Trivialekultur und durch die Kampfrhetorik des ‚Banalen‘ hindurch bis in die massentechnischen Medienproduktionen und Technisierungen der Imagination hinein verfolgt werden. Nicht Wagner, sondern der Werbespot, nicht Homer, sondern der Videoclip müssen Testfälle für die Kulturgeschichte des Symbolischen und eine ästhetische Theorie werden, die Erkenntnisleistung als Darstellung gegen die Technisierung der Wissenschaften beansprucht.

10. Dies die Position von Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt 1970; vgl. dazu unten Kap. 2.8.

11. Arthur C. Danto, *Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt 1984; dazu unten Kap. 2.8.

12. Nelson Goodman, *Vom Denken und anderen Dingen*, Frankfurt 1987, S. 53ff., 103; vgl. dazu unten Kap. 2.10.

13. Z.B. Peter Weibel, *Jenseits der Erde. Das orbitale Zeitalter*, in: *Ars Electronica*, Linz 1986, S. 222ff.; ders.: *Ästhetik der geklonten Gesellschaft*, in: ebda. S. 314; Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982, S. 77ff.; ders. *Das Andere selbst*, Wien 1987, z.B. S. 21ff., 50, 59, 66, 75ff., 81; Baudrillard nennt allerdings, ebda. S. 31, 38, 42, 51, 57, 64, 71f., 73, 75, als Gegenendenzen zur opaken Transparenz des reinen Scheins und zum Terror qua Transparenz die unvermeidliche Unordnung aus Kollision mit dem Selbstlauf; ders. *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 7-69; ders. *Kool Killer, Der Aufstand der Zeichen*, Berlin 1978; Vilém Flusser, *Die Schrift*, Göttingen 1987, S. 154ff.; ders. *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen 1985; Zur Kritik an Baudrillard vgl. unten Kap. 2.6., zur Kritik an Flusser unten Kap. 2.5.

14. Georges Bataille, *Die Souveränität*, in: ders. *Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität*, München 1978, S. 47ff.; ders. *Der Begriff der Verausgabung*, in: ders. *Das theoretische Werk. Die Aufhebung der Oekonomie*, München 1975, S. 9ff.

15. So z.B. selbst Roman Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankfurt 1988, S. 374, 398ff.; generell formalistisch in ihrem theoretischen Zuschnitt die informationstheoretische Ästhetik in der Ausprägung durch Max Bense. Vgl. Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek 1969; ders. *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*, Baden-Baden 1979; Abraham A. Moles, *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln 1971; Zur Kritik: Jörg Zimmermann, *Sprachanalytische Ästhetik. Ein Ueberblick*, Stuttgart 1980, S. 120ff.

Materialcollagen Picassos sowie den Konstruktionen Tatlins hat sich zunehmend mit einem Kulturwandel in Richtung Mediatisierung der Bilddifferenzierungen und damit dem gesamten Reichtum trivialisierter, alltagskulturell regulierender Bildsysteme verbunden. In den Niederungen des Trivialen gilt es, den Wahrheitsbeweis der poetischen Wahrheitskritik, gilt es, die kulturelle Utopie einer Selbstvergewisserung der anthropologischen Symbolisierungszwänge, gilt es, den Reichtum der Bedeutungen und Differenzierungen zu entwickeln¹⁶. Ästhetisch bewußte Kritik mündet in ein Programm erneuerter Aufklärung über die heute vorrangig poetisch zugängliche Inter-Medialität von Kunst, Sprache und Philosophie. Denn diese erzeugen die Welt erst, der sie als Beschreibungssysteme sich — analog, homolog oder digital— zurechnen. Ontologieanspruch kann künftig nur eine Kultur der Differenz haben, welche die Wahrheitsabhängigkeiten der formulierten Aussagen und Dinge von der Welt des Imaginären an der Wirksamkeit noch des Banalsten aufzeigen kann. Ein Festhalten an der Utopie hochkultureller Poetiken als vermeintlichem Gegenzug gegen die Verdummungsapparate der verwalteten Welt degeneriert vor den Differenzierungsleistungen dessen, was sie bloß denunziert (wie seit je, über Marx und Kant, Nietzsche und Heidegger bis hin zu Marcuse und Adorno Philosophie das Alltagsbewußtsein als defizitär denunziert hat, ohne die spezifisch philosophischen Verzerrungen am bloß vermuteten Denunziationsgut zu reflektieren), zum schieren Utopismus oder setzt die Naturgeschichte des Melancholismus fort. Die Kultur der Differenz entspringt der Differenzierung der alltagskulturellen Lebensformen. Ästhetik, die nicht daran sich entwickelt, betreibt einen Ontologismus, der nicht bloß nicht auf der Höhe der technischen Medienkultur ist, sondern daran das Konzept von Medialität zerstört, das Einsicht in die Anthropologie des Symbolischen liefern kann. Historisch greift die Kultur der Differenz als ästhetische Kritik des Fundamentalismus die Formulierungssysteme medialer Fiktionalität auf, die heute an den technischen Realitäten die Anthropologie der menschlichen Situation konkret poetisch erfahrbar machten. Dies zu leugnen, erschiene als synonym mit dem Verzicht, nicht nur unsere Kultur, sondern deren historischen Zusammenhang zu verstehen. Kunst impliziert deshalb die radikalsten Formen kritischen Probedhandelns (und soll sie gegen aktuelle Revokationen der Kritik zugunsten mystizistischer Stofflichkeits-sprachen und Transzendierungsabsichten einer rituell herbeibeschworenen¹⁷ Eigentlichkeit wiedergewinnen), weil in ihr Modelle alltagskulturellen Verstehens als Provokation etablierter Denkformen, als Eröffnung des Neuen, Variation des Nicht-Erfaßten erscheinen. Im Zerfallsprozeß der Vision eines hochkulturell vereinheitlichten Textes werden Kräfte freigesetzt, die in ihrer Haupt-Tendenz einen gesamt-zivilisatorischen Kulturwandel bestimmbar machen: eine Verschiebung von primären stofflichen Erfahrungen und der Unmittelbarkeit nicht einsehbarer Vermittlungsleistungen in ihrer zeichenhaften Deutung hin zu den ihrer Reflektionskraft bewußten Modellen der Zeichenverwendung für die Integration der Erfahrungen in geordnete Wahrnehmungszusammenhänge einer interpretier-

16. Vgl. dazu: Hans Ulrich Reck, Versuche über Gemeinheit 1-6, Kunstdrucke, Zürich, Nr. 2/1983, 4/83, 5/83, 6/83, 1/84, 2/84; ders. (Hrsg.), Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel/Frankfurt 1988; ders. Werbung als Anspruchsmodell, in: Michael Schirner, Werbung ist Kunst, München 1988.

17. Die aktuellste, genaueste und umfassendste Analyse solcher Positionen und ihrer gegenkritischen Funktion: Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande, Schriften 1977-1986, Köln 1986.

ten kulturellen Zugehörigkeit¹⁸. Dieser Zusammenhang ist Konstruktion, bedeutet den Einsatz von Montagen, ist als Fiktion problematisierte Realität. Erfahrungszusammenhänge liegen in keinerlei Weise bloß natürlich vor, auch wenn die gesellschaftliche Verlängerung der Naturbedingungen menschlicher Orientierung keineswegs gering veranschlagt werden darf. Erfahrungen bilden einen Zusammenhang nur, wenn sie aus der Anwendung von Modellen hervorgehen, durch die sie konstituiert und konstruiert werden.

Diese Konstruktion soll — anders als in den Selbstversorgungsmaschinen und den Auto-Poesis-Visionen der konstruktivistischen Erkenntnistheorie und Evolutionsforschung sowie ihrer Anwendung auf systemtheoretische Apparatisierungen des gesellschaftlichen Lebens¹⁹ — als ästhetische Struktur des Imaginären verstanden und an der Herausarbeitung künstlerischer und kultureller Handlungsformen dargestellt werden. Die Dimension des Ästhetischen bezeichnet die Äußerung der Differenz zwischen Konzeptionen und ihren Produkten. Als Paradigma genommen, entspringt daraus ein methodisch prinzipieller Verdacht, die herzustellende Einsicht in die Divergenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Idee und Handlung, Utopie und Realität bedeute keineswegs ein praktisch-ethisches Postulat der angewandten Wissensorientierung im Anschluß an den Typus Weberscher Verantwortungsethik, sondern vielmehr die kommunikative, sozial verbindliche Eröffnung der Grundlagendimension des Ästhetischen, das die Differenzierung des Wirklichkeitsbegriffs und damit die Einsicht in die Konstitution von Widersprüchlichkeit ermöglicht. Ästhetik als Moral der Kommunikation bedingt die radikale Divergenz zum naturalisierten Realen: Differenz stellt Ungleichzeitigkeit her. Die Differenzierung zwischen vermeintlich unmittelbaren und vermittelten Erfahrungen und den tatsächlichen Rekonstruktionsformen der konstitutiven Vermittlung ist, auf transpersonale Bedeutungen und Identitätsformen angewandt, die Bestimmung der utopischen Differenz. Utopie ist nicht die mehr oder weniger heimliche Logik einer aristotelisch dynamisierten Materie, in der ein Subjekt von Natur sich für sich selber herausprozessiert²⁰, ist überhaupt keine stoffliche oder kategoriale Bestimmung eines Materiellen, sondern eine Relation zwischen Immateriellem, nämlich zwischen den Bedeutungsleistungen menschlichen Denkens und den Be-

18. Vgl. Dieter Hoffmann-Axthelm, *Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung*, Frankfurt 1984, S. 245ff.

19. Vgl. dazu unten Kap. 2.9.; außerdem: H.R. Maturana/F. Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, Bern/München/Wien 1987; Gebhard Rusch, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt*, Frankfurt 1987, S. 42ff., 196ff., 225ff.; Niklas Luhmann, *Soziale Systeme*, Frankfurt 1984, S. 593ff.; Hans Haferkamp/Michael Schmid (Hrsg.), *Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt 1987, v.a. S. 25ff., 51ff., 129ff., 165ff., 307ff.; Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst*, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt 1986, S. 620ff.; als erkenntnistheoretische Kritik: Oswald Wiener, *Über das Ziel der Erkenntnistheorie, Maschinen zu bauen, die lügen können*, in: Jean Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, München 1985, S. 235ff.; ders. *Persönlichkeit und Verantwortung*, in: *Manuskripte 98*, Graz 1987, S. 92ff.

20. Vgl. Ernst Bloch, *Antike Philosophie. Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie*, Band 1, Frankfurt 1985, S. 207-329; ders. *Das Materialismusproblem. Seine Geschichte und Substanz*, Frankfurt 1972, S. 35ff., 140ff., 479ff.; ders. *Experimentum Mundi*, Frankfurt 1975; Ernst Tugendhat, *Ti Kata Tinos. Eine Untersuchung zu Struktur und Ursprung aristotelischer Grundbegriffe*, (3. Aufl.), München 1982.

zeichnungsbedingungen der Darstellung dieser Bedeutungen, d.h. der sozialen Organisation der Symbolik im weitesten Sinne²¹. Utopie ist eine Korrekturleistung gegen Naturgeschichte, erst recht gegen naturgeschichtlich sich behaupten wollende Kultur. Diese utopisch korrigierende Problematisierung des historischen Prozesses soll an der Zusammenführung ihres Potentials sowohl mit einer permanenten Erinnerung an die anthropologischen Kulturbedingungen wie mit der fiktionalen Künstlichkeit technisch manipulierter Erfahrungsmedien für die Tätigkeit der Imagination, mit den medial veränderten aktuellen Künsten also erörtert werden. Die Korrekturkraft des Utopischen ist eine Virtualisierung nicht kraft abstrakter Antizipation, sondern kraft der ästhetisch darstellbaren Ungleichzeitigkeit des Realen. Deshalb ist ein solcher Utopiegedanke auf ästhetische Verdeutlichung, auf die Widerstandskraft einer in den Künsten formulierten Ästhetik angewiesen. Die Ansprüche an eine wie immer kohärente Organisation von Erfahrungen und Bedeutungen sind nur innerhalb der sie bedeutsam machenden kulturellen Widersprüche darstellbar. Eine solche Kultur der Differenz bestimmt den in technischen Bildproduktionsmedien sich bloß deutlich anzeigenden Kulturwandel als Aktualisierung einer vermittelnden, anthropologisch bedingten Symbolisierung. Diesseits der als Einzigkeit verbindlich veranschlagten und ontologisch konzipierten Sprache ist Ästhetik medial verfaßt. Für die Erfahrung der Poetiken der Künste und ihre Wirkungsabsicht, für ästhetische Produktion und Rezeption ist Medialität als Schlüsselbegriff zu entwickeln. Die Tatsache der zunehmenden technischen Mediatisierung des Kunstprozesses, die massenkulturelle Recodierung und Verwertung von Kunstwerken und noch mehr von Kunsttätigkeiten, die einfühlsame Kultivierung technisch-industrieller Erfahrungsformen belegt die Wirksamkeit des Verfügungens über solche Medien. Medialität kann grundsätzlich verstanden werden als ästhetische Perspektive, die aus der Einsicht in die Formulierungsbegriffe ästhetischer Erfahrungsansprüche die erkenntnisleitenden Differenzinteressen dem Zuwachs an Fiktionalität im Bewußtsein der die ästhetischen Gehalte bezeichnenden mentalen und handlungsleitenden Akte, damit also dem Kulturwandel aussetzt. Ästhetische Kritik ist also auch eine Vergewisserungsform der Geschichte, der sie sich zurechnet. Sie wird entwickelt als eigentliche Situierung des von ihr Beschriebenen in ihrem analytischen Gehalt, d.h. in den Prozessen und Produkten, auf die sie sich selber bezieht. Ihre Relation ist kein Produkt der Bezugnahme auf Geschichte, sondern umgekehrt: die von ihr analysierte Geschichte bewährt sich an der Kraft ihrer Relationen, im immer schon codierten Bezug zwischen Zeichen und Bezeichnungen. Sie ist Teil der Voraussetzungen der durch ihre Zeichensysteme erfaßten Objektivierungen. Weniger ein Produkt des Kulturwandels als vielmehr eine Antriebskraft der Akkulturation, der Leistungskraft von Lebensformen beinhaltet die von ästhetischer Kritik beabsichtigte Kultur der Differenz grundsätzlich Medialität der Wahrnehmung als der bedeutungsschaffenden Bedingung für die Sachgehalte der Signifikate, d.h. den Stoffzusammenhang der Beschreibung. In dieser Perspektive kann Medialität als jegliches System von organisierten und geordneten Formen gelten, in denen Natur angeeignet, Austausch möglich, Bezüge nachvollziehbar, Lebensformen bewußt reflektierbar werden. Die kommunikative Geltung einer aus Interaktionen hervorgehenden, überpersönlichen Bedeutung ist aber — anders als in soziologischen Kohärenzinteressen durch wahrheitstheoretisch aufgeladene

21. Vgl. Dan Sperber, *Über Symbolik*, Frankfurt 1975; Edmund Leach, *Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge*, Frankfurt 1978, v.a. S. 45ff.; ders. *Ästhetik*, in: R. Firth u.a. *Institutionen in primitiven Gesellschaften*, Frankfurt 1967.

Kommunikationsphilosophie dem vermuteten Ästhetischen bloß funktional aufgebüdet²² — an die Erfahrung der Differenz ebenso gebunden wie an die anthropologisch defizitäre Bestimmung des Symbolischen: ihre Bestimmung ist ausgezeichnet durch die Erfahrung der Uneinholbarkeit des Bezeichneten. Die utopische Kraft einer in aktueller Medialität zu vermittelnden Ästhetik der künstlerischen Poetiken auf dem Hintergrund der alltagskulturellen Lebensformen besteht in der Absage an jegliches vorgeblich vollumfänglich sich selber versorgende System, das Fremd- und Selbstbezug identitätsontologisch zusammenfallen läßt. Ästhetische Kritik bestimmt sich als Kritik solcher Naturalisierung des Mentalen und einer entsprechenden Ästhetisierung der Kultur gewordenen Handlungswelt der Menschen, die nicht mehr als fiktiv, als reale Bedeutung von etwas Nicht-Existierendem — nämlich der möglichen Überprüfungsfunktion noch nicht realisierter Erfahrungsansprüche — gelesen werden kann. Ästhetische Kritik hat mit den Konturen der Einheit von Erfahrungen in der Aneignung ihrer historischen Darstellungsmedien wie dem Bewußtsein der Darstellungsmethoden (das sind heute v.a. solche ikonologischen, hermeneutischen und semiotisch-rezeptionsästhetischen Zuschnitts) zu tun. Diese Einheit ist eine durch und als Widerspruch erfahrbar konstituierte Widersprüchlichkeit und keine einer realisierten Aufhebung oder gar ein Erlösungskonzept der antizipierten Aufhebung. Aufhebung als Synthese ist die Eliminierung der rezeptionsästhetisch erst wirksamen Differenz. Die Ontologie derartiger progressistischer Gestaltmodelle bis hin zu weltgeistverdächtigen Heldentaten eines ästhetisch sich bloß veräußernden, universalabstrakten Individuums ist ein geschlossenes System, das sich nur über die Ausblendung einer Ästhetik als Kritik behaupten kann. An solcher Ontologie wird aber einsehbar, daß Ästhetik als Differenzleistung alles andere ist als eine äußerliche Anmutung oder eine bloß genialische Kunsthandlung. Sie kann beanspruchen, Zivilisation als ästhetische Selbstdifferenzierung im Rahmen einer typischen kulturellen Einstellungsmodellierung zu einer nicht an Anderes delegierbaren Darstellungsaufgabe zu machen. Ästhetische Kritik setzt an der funktionssoziologischen Aufhebung der Zivilisationsdivergenz zwischen individuellem Bewußtseinsakt und allgemeiner Teleologie an²³. Zivilisation als Medium der Anverwandlung von Fremdzwängen hängt von einer ästhetischen Differenzierung des Selbstbezugs als

22. Dies die Position von Jürgen Habermas. Vgl. Jürgen Habermas, *Die Moderne — ein unvollendetes Projekt*, in: ders. *Kleine politische Schriften I-IV*, Frankfurt 1981, S. 444ff.; ders. *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt 1985, S. 11ff., 59ff., 344ff., 390ff.; ders. *Bewußtmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins*, z.B. in: Habermas, *Politik, Kunst, Religion*, Stuttgart 1978, S. 48ff.; ders. *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt 1981, z.B. Bd. 1, S. 323ff., S. 448; zur Koppelung von Funktionsbereich und kommunikativer Rationalität unter der Herrschaft des Sprachaprioris Bd. 2, S. 143, 449ff.; analog: Habermas, *Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt 1984, S. 605f.; ders. *Wahrheitstheorien*, in: ebda. S. 127ff.

23. Zentral dazu: Norbert Elias, *Was ist Soziologie?*, München 1970, S. 121ff., 139ff., 186ff.; ders. *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt/Neuwied 1969, S. 9, 59; ders. *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 Bde., Frankfurt 1976, Bd. 1, Einleitung; Bd. 2, S. 312ff.; zur Sicht von Elias auf das Verhältnis von Kultur und Zivilisation außerdem: Norbert Elias, *Adorno-Rede*, in: Lepenies/Elias, *Zwei Reden*, Frankfurt 1977, S. 37ff., hier S. 55ff.; Georges Devereux, *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, München o.J. (1967); Erving Goffman, *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt 1975; ders. *Das Individuum im öffentlichen Austausch*, Frankfurt 1974, S. 138ff.

eines nach Außen verlagerten Modells jener Zeichenwirkungen ab, in denen die anthropologische Differenz, das Nicht-Vermittelbare und Nicht-Vereinheitlichbare ermöglicht, was vermittelt und kommunikativ vereinheitlicht werden kann. Der symbolische Bedarf ist nicht etwas, das den geordneten Weltbezügen vorangeht und das im Fortlauf logischer Wissensordnung die bloße Vorgeschichte der stofflichen Objektivierung ausmacht. Die Konstruktion der Weltbezüge, die Orientierung der Erfahrungen im Kontext hypothetischer Ordnungen interpretierten Erfahrungswissens, ist vielmehr abhängig von der Erhaltung der symbolischen Differenz. Die Ordnung der Erfahrung produziert stetig die Bedingung der Vermittlung des Nicht-Vermittelbaren. Es ist die Schranke und Grenze des Symbolisierbaren, welche die Konstruktion ermöglichen. Ohne diese — kantisch: transzendente — Begrenzung sind Kommunikation und Symbolisierung nicht möglich. Ideengeschichtlich ist die Epochenschwelle der Romantik — die sich philosophisch im Bezug auf die Kantischen Kritiken konstituiert — der Ansatzpunkt einer systematischen Belastung der ästhetischen Funktion als einer Letztbegründung eines in anderen Bereichen bereits zerbrochenen ontologischen Systems. Es sind nun die ästhetischen Sinne, welche die Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Zerrissenheit und Traum, Vernunft und Offenbarung zu leisten haben²⁴. Die darin begründete 'ästhetische Kirche'²⁵ bezeugt das topologische Modell der Erkenntnisdelegierung an das Ästhetische und, noch vor der letzten Reaktion der ontologischen System-Metaphysik gegen die Erfahrung des Bruchs und Verlustes solcher Art organischer Weltbeziehungen des ästhetisch erkennenden Menschen, die Präfiguration eines Rezeptionsmodelles, das die Künste utopistisch belegt. Dieser utopistische Aufbruch in die ästhetische Auflösung der Erkenntnisbrüche ist im Sinne einer gerade heute wieder aktuell anmutenden neuen Mythologie und der Beschwörung einer Poesie als Lehrerin der Menschheit, d.h. einer stofflich-organischen wie einer kategorial-analytischen Evidenzoffenbarung dargelegt worden im sogenannten ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus²⁶. Hier findet sich nicht nur die Abhängigkeit der Systemphilosophie von einer verdrängten und ausgeblendeten Erfahrung der romantischen Zerrissenheit, sondern — präfigurativ, modellhaft und typologisch — die Auffassung einer Mythologie der Vernunft, die sich poetisch als Utopie einer kulturellen Einheit in der strategischen Volk-saufklärung, im Rahmen einer ästhetischen Erziehungspropaganda also, durchsetzen läßt. Die ästhetische Mystifikation als eine poetische Kultur, die Einheit schafft, wo Einheit gerade nicht mehr ontologisch begründet werden kann: das liefert den Gegenzug zur individualistisch subjektivierten Verweigerung einer sozialen Poetik und liegt den utopischen Programmen einer ästhetischen Selbstbefreiung von Kleist über Malewitsch, Mondrian bis Beuys und von Hölderlin, Schelling und Schiller bis Marcuse zugrunde²⁷. Die Künste als

24. So Friedrich Hölderlin in einem Brief an Niethammer 24.2.1796; Hölderlin, ausgewählt von Peter Härling, Köln 1984, S. 144, sowie im Kommentar zum 'Tod des Empedokles', ebd. S. 769f.

25. Hölderlin, ebd. S. 240f. (Brief an den Bruder, 4. Juni 1799); die Vorstellung der Kathedrale als eines universalen Gehäuses des Geistes und der ästhetischen Utopie hat eine lange Ideengeschichte, die zwischen dem Deutsch-Nationalismus des 19. Jahrhunderts, der Sozialismuskathedrale der Bauhaus-Broderschaft und der ästhetischen Kirche von Joseph Beuys schwankt. Zum letzteren: Joseph Beuys u.a. Ein Gespräch, Zürich 1986, S. 158.

26. Entwurf/Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. In der Handschrift Hegels überliefert, in: Hölderlin, a.a.O., S. 810ff.

27. Zum Aktualisierungspotential der ästhetischen Mystifikation vgl. Manfred Frank, Der kom-

organische Verstofflichungen der ästhetischen Rezeptionssinne intendieren über die Utopie einer Einheit eine Kultur poetischer Differenz. Dabei kann aber diese Differenz unter Vorgabe einer Zurücknahme der kantischen Kritiken, z.B. zugunsten eines Gesellschafts-subjektes wie in der Ästhetik Adornos²⁸, wiederum zu einem Totalitarismus zurückfinden, der die Bedingungen der negativen Schranke des Nicht-Vermittelbaren ebenso mißachtet wie die Tatsache, daß poetische Mythologie ihre praktische Dimension erst in der ästhetischen Kritik, d.h. als Erhaltung einer Uneinholbarkeit und einer prinzipiellen Differenz entfalten kann.

Es bedarf eines Umdenkens hinsichtlich der Kategorien von Zeit und ihrer Koppelung an das Verhältnis von anthropologischer Differenz, Uneinholbarkeit des Symbolisierten und dem permanenten Zwang der fiktionalen Errichtung eines zivilisatorischen Diskurses, der von der identifikationsfähigen Kraft der verwendeten Symbolsysteme ausgeht. Daß menschliches Denken auch im Wissen von der Differenz davon ausgeht, daß Symbolisierungen sozusagen wirkliche Realitäten betreffen, muß davon unterschieden werden, daß die anthropologischen Bedingungen einer aus Uneinholbarkeit entstehenden Abhängigkeit von technischen und fiktionalen Handlungssystemen der Künste und ihrer Poetiken sowie der Sprache insgesamt, einfach in eine Vorgeschichte verlegt werden, die im Fortlauf der Zivilisierung aufgehoben werden könnte. Einem verkürzten Prinzip von Denkökonomie entspringt daraus zwangsweise die Auffassung, Uneinholbarkeit sei ein Problem, das gelöst werden könne. Dabei lassen Kulturen sich einzig durch die Art unterscheiden, wie sie die Grundtatsache anthropologischer Defizite, die Aneignung von Problemsituationen interpretieren. Diese anthropologische Bedingung der Symbolisierung gehört nicht in das Reich der Ursachen und einer Vorzeit. Sie ist wie das, was als Vergangenheit in sinnorientierte Identitätssysteme eingeht, die Leistung einer Aktualisierung. Utopische Aktualisierungen sind solche, die aus einem Jetztbezug die Systeme der Bestimmungen entwickeln,

mende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie 1. Teil, Frankfurt 1982; außerdem: Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt 1979; Mircea Eliade, Mythos und Wirklichkeit, Frankfurt 1988; ders. Die Sehnsucht nach dem Ursprung, Frankfurt 1976, S. 76ff., 84ff., 90ff., 99ff., 169ff., 176ff., 226ff.; ders. Die Prüfung des Labyrinths. Gespräche mit Claude-Henri Roquet, Frankfurt 1987, S. 135ff., 187ff.; FWJ. Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst, ausgewählt von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982; ders. über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807), Hamburg 1983; zu Schelling: Manfred Frank, Eine Einführung in Schellings Philosophie, Frankfurt 1985; Dieter Jähnig, Schelling. Die Kunst in der Philosophie, 2 Bde., Pfullingen 1966/1969; Walter Schulz, Die Vollendung des Deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings (1955), Pfullingen 1975; Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, z.B. in: Sämtliche Werke, Bd. V, München 1967 (4. Aufl.), S. 570ff.; Herbert Marcuse, Die Permanenz der Kunst, a.a.O.; ders. Triebstruktur und Gesellschaft (1955), Frankfurt 1973, S. 107ff., 158ff., 171ff.; Johann Kreuzer, Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten ‚Das untergehende Vaterland...‘ und ‚Wenn der Dichter einmal seines Geistes mächtig ist ...‘, Königstein 1985; ders. Zeit, Sprache, Erinnerung — Überlegungen zu Hölderlins ‚Mnemosyne‘, in: Uvo Hölscher (Hrsg.), Turm-Vorträge 1985/86, Hölderlinturm Tübingen 1986, S. 63ff.; Kasimir Malewitsch, Schriften, in: Larissa A. Shadowa, Malewitsch. Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930, Dresden 1978, S. 282ff.; Mildred Friedman (Hrsg.), De Stijl 1971-1931. Visions of Utopia, Minneapolis/New York, 1982; Beat Wismer, Mondrians ästhetische Utopie, Baden (CH) 1985.

28. Vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 350ff.

die als Plausibilisierung ihrer Vorgeschichte dienen. Auch hier ist der grundlegende Mechanismus als Medialität bestimmt: sich als historisch selber erklärende Erörterung jener Geschichte, die eine Interpretationsleistung der als Gegenwart beanspruchten historischen Bedeutsamkeit eröffnet. Die utopische Selbstdifferenzierung des Realen als gesetzte, nämlich durch interpretierende Aneignung eröffnete Bedeutsamkeit der jeweils akzeptierten Vorbedingungen des aktuellen Handelns sind abhängig von den die Beschreibungsperspektiven leitenden Medien. Die Erörterung dieser Meta-Funktion medialer Bezeichnung, die Darstellung der Signifikanz und Modellhaftigkeit der als historisch bedeutsam erachteten Interpretationen sind Formen ästhetischer Erfahrung. Ästhetische Kritik bezieht sich auf ein Kulturmodell, das in reflektierender Aneignung die Leistungen symbolischer Signifikanz und kommunikativer Darstellung zu Erfahrungen einer prinzipiell revidierbaren Identitäts-Hypothese zusammenfügt. Dies wiederum ist möglich nur, wenn der Gedanke der Konstruktion zugrundegelegt wird. Noch im individuellsten und subjektivsten Versuch einer ästhetisch konkreten Ausdrücklichkeit sind mitteilbar einzig diejenigen Zeichenprinzipien und Bedeutungsansprüche, die mit bereits codiertem, interpretiertem und gedeutetem Darstellungsmaterial die intendierten, von diesem abweichenden Neuschöpfungen ausdrücken. Für das von Verlegenheit geprägte Verhältnis von Kunst und Philosophie heißt das: eine philosophische Theorie des Ästhetischen muß von der Melancholie bloßer, sich der Herrschaft des identitätssüchtigen und einheitserzwingenden Begriffs entziehen wollenden Mimesis²⁹ abgelöst und mit den wachsenden medialen Formungen der Alltagskultur vermittelt werden. Die Stilisierung der Massenkultur zu einer Re-Mystifikation einer quasi-sakralen Weltlichkeit, zur technische Macht offenbarenden Fortschrittlichkeit — wobei die Semantik von Fortschritt in ihrer tieferen Struktur eindeutig vom Hang zum Reduktionismus des Komplexen, d.h. von den Hoffnungen auf eine technisch-apparative Reduktion der Zivilisationsansprüche geprägt ist — muß ihrerseits an die Einsicht in die fiktiven Leistungen des mythologischen Bezeichnungssystems, an die bewußten Konzepte der Erzeugung, Durchsetzung und Darstellung des die Handlungen intendierenden Materials gebunden werden. Mythologisch kann nicht länger der kulturelle Inhalt der technisch mediatisierten industriellen Lebensformen beansprucht werden, sondern einzig das Meta-System der die Intentionen auf kulturellen Wandel formenden fiktionalisierenden Aussagesysteme. Der Mythos ist eine durch Verschiebung von Sinn auf Form erzeugte Aussage, nicht ein Bezeichnetes³⁰. Kulturwandel ist nicht durch einzelne Medien bestimmt, in denen diese Verschiebung künstlich erzeugt wird, sondern durch die Einsicht in die Medialität aller ästhetischen Erfahrungen³¹. Die technischen Medien radikalieren nämlich gerade nicht das Problem der Wahrheitsfähigkeit; fiktive Bilder sind nicht unecht. Realität ist nichts Nicht-Fiktives. Sie radikalieren bloß die Notwendigkeit der Reflektion auf die bestimmenden Prozesse eines medialen Kulturwandels, d.h. die hinter technischen Formveränderungen liegenden ästhetischen Modelle des Wandels von Lebens-

29. Vgl. ebda. S. 38f., 86ff., 169-193, 324ff., 424ff.

30. Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt 1964, S. 96ff.

31. Hier kann die rezeptionsästhetische Konstruktion des Erfahrungshorizontes den Mechanismus der ästhetischen Herstellung von Bedeutung nicht mehr ausreichend erklären; entsprechend deutlich versucht sich Hans Robert Jauss von einem umfassenden Funktionsbegriff zugunsten einer substantialistischen Tradition abzugrenzen; vgl. H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1970, S. 249ff.; vgl. auch S. 144ff., 208ff.

formen. Ästhetische Kritik kann sich in dieser Perspektive nicht auf Onto-Logiken des Schönen beschränken, sondern muß die Lektüre an den Schichten der Realität leisten, die dem Prinzip der Einsicht in den Status des Uneigentlichen notwendigerweise als Zuwachs an Komplexität entspringen. Unter Bedingungen einer utopiefähigen Selbstdifferenzierung gilt als wirklich, was in ein System medial rekonstruierter Bedeutungsansprüche überführt werden kann. Im Kulturwandel zu einer zunehmenden Einsicht in die Aktualisierungszwänge anthropologischer Handlungskompensation und im Zivilisationswandel zu einer sich wachsender Komplexität bewußten Problemaneignung (deren nicht-apokalyptische Formbestimmtheit in dieser Arbeit zu entwickeln ist), aber keineswegs durch die Entwicklung von technischen Medien einer positivistischen Problemlösung wird als Realität aufgefaßt, was in Ausdrucksleistungen der ästhetischen Erfahrung fiktional zu einer erweiterten Interpretation und zum Fortschreiten der Lektüre ihrer Darstellungsbedingungen führen kann³². Die Wirklichkeit des Ästhetischen umfaßt die Leistungen der Künste ebenso wie die symbolischen Qualitäten der aktuellen Lebensformen auf dem Hintergrund der technisierten und industrialisierten Massenkultur, zunehmend auch die ästhetischen Formkomplexe apparativ simulierter Bilder und ihre technologischen Programmieräquivalente.

Leitendes Erkenntnisinteresse ist hierbei der Aufbruch aus monokulturellen Beschreibungen der Ästhetik der Lebensformen. 'Utopie' meint keinen Handlungszugriff auf Zukunft oder eine Problembewußtsein entlastende Selbstsicherheit im Eingedenken an ein mythologisches Subjekt der Natur allgemein³³, sondern die Einsicht, daß Realität eine in sich selber widersprüchliche und in Ungleichzeitigkeiten gegeneinander verschoben sichtbar werdende Konstruktion von pluralen Bedeutungsebenen und vielgliedrigen Geltungsansprüchen ist. Die Darstellung der ästhetisch wirksamen Medialität und ihres wachsenden Einflusses auf die Produktionsweisen, Ansprüche und Verhältnisformen zwischen Kunst, Design, Weltbildern, Kulturzugriffen, ideellen Konzepten, technischen Bilderzeugungsmedien und alltagskulturellen Stilisierungsformen verpflichtet sich auf die Rezeptionsperspektive. Und dies nicht aus hermeneutischen Einsichten, sondern als logisches Argument: erst Rezeption suspendiert die immanente Struktur der Produktion und ermöglicht eine differenzielle Lektüre einer sonst bloß vorgespiegelten organischen Täuschung. Es geht aber nicht um die fiktionale Kraft des scheinbar Wahren, sondern um die Wahrheit jeweils akzeptierter Fiktionen. Medialität ist deshalb aus dieser Perspektive zu entwickeln als ästhetisches Bewußtsein von den Wirkungsbedingungen menschlichen Tuns insgesamt. Kunst und Design können deshalb als mehr oder weniger implizite oder ausdrückliche theoretische Konzeptionen, als poetische Philosophien eigener Art gelten; umgekehrt gilt, daß an den ästhetischen Dimensionen vorgetragener Geltungsansprüche bis hin zu den allerformalsten logischen und semiotischen Philosophemen Wahrheit als Rationalitätsanspruch in Gestaltqualitäten wahrgenommen werden kann. Der Kulturanspruch besteht insgesamt in dieser Art Verdeutlichung und nicht in einem wissens-soziologisch rekonstruierbaren institutionellen System axiomatisch selbstreproduzierter Wahrheitsstandards, die sich immer wieder als so relativistisch herausstellen wie die kulturelle Verdeutlichung ihrer Anwend-

32. Umberto Eco, *Lector in fabula*, München 1987.

33. Eine solche Konstruktion ist leitend für die Philosophie von Ernst Bloch. Vgl. z.B. Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie* 2, Frankfurt 1964, S. 67ff.; ders. *Experimentum Mundi*, a.a.O. Zur Kritik u.a.: Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Zweiter Band: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München 1980, S. 413.

barkeit (weswegen diese Art Philosophie mit Hartnäckigkeit sich solchen kulturellen und ästhetischen Ansprüchen zugunsten immer weiter ins Meta-Mythologische geschraubter Bezugssysteme der bloß angewandten Philosophiegeschichte, d.h. der textlichen Verzeichnung von Texten von Texten verweigert und diese Verweigerung entsprechend aggressiv einzuklagen pflegt). Die praktische Diskussion der Gestaltungsansprüche von Kunst und Design — ob immanent oder primär rekonstruiert theoretisch — basiert auf dem in den anthropologischen Bedingungen menschlichen Bewußtseins schlechthin angelegten Zwang zur fiktionalen Reflektion und damit zum philosophischen Denken in seiner Grundintention und seinen geschichtlich modifizierten Situierungen. Das Ästhetische ist nichts 'hinter' den konkreten Formen, Formulierungen, Darstellungen und Gestaltleistungen. Es kann keiner ontologischen Vermutung überschrieben werden, sondern ist fiktional erzwungene, vom Weltbildapparat des Menschen motivierte Problematisierung des Realen durch ein 'Realität' erst bestimmendes symbolisches Verzeichnungssystem, d.h. die Überführung des Realen in die konstruktiven Montagen seiner Imagination. Das gilt aber nur unter der Vorgabe der Uneinholbarkeit des Bezeichneten durch die Bezeichnungen. Philosophie, Sprache und Kunst — dies nochmals verdeutlichend — sind deshalb nicht voneinander trennbar; auch nicht in einem vorgelich methodischen Sinne einer bloß analytischen Trennung, die relativ eine substantielle Vereinheitlichung des real Uneinheitlichen bewirkt. Sie sind aber auch nicht einfach Eines. Sie sind Formen der Verständigung über die zerbrechliche Wirksamkeit menschlichen Denkens als Figuren eines in den Kopf zurückgenommenen Probehandelns³⁴ und damit des Imaginären und Symbolischen als ästhetische Realitäten konzeptueller mentaler Strukturen (wobei das Imaginäre als individuelle produktive Einbildungskraft, wenn auch gattungsgeschichtlich entwickelt, in den kollektiven Erinnerungsleistungen des Symbolischen gründet³⁵). Kunst, Sprache und Philosophie gehören deshalb sowohl zur Naturgeschichte des Menschen — es gibt keinen Grund, davon nur metaphorisch oder als philosophische Verlangenvermutung zu sprechen — wie zur Reflektionsgeschichte der Kulturbedingungen. Ästhetik kann gelten als die kritisch sich selber ihrer utopischen Ungleichzeitigkeit (und oft poetischen Unzeitigkeit) versichernde Konzeption einer Kultur der Differenz, nicht als kategoriale oder prinzipielle Verallgemeinerung einer gesonderten Erfahrungsweise wie z.B. im philosophisch monokulturell orientierten humanistischen System abschließender Selbsterklärung³⁶. Der Abschied vom

34. Vgl. Sigmund Freud, *Abriss der Psychoanalyse*, Frankfurt 1953, S. 51ff.; ders. *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, in: ders. *Studienausgabe*, Band IX. *Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion*, Frankfurt 1974, S. 455ff., hier S. 557ff.; vgl. ebda. *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 191ff.; dazu: Oskar Negt/Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt 1981.

35. Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a.a.O.; Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, hier S. 173ff., 185; ders. *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1988, v.a. S. 44ff.; W. Hofmann/G. Syamken/M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt 1980, S. 32ff., 61ff., 120ff.; Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt, 1981, S. 323ff.

36. Das monokulturelle Apriori verbindet sonst als gegensätzlich pointierte Positionen wie die von Picht, Gadamer, Adorno und Heidegger. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1972 (3. Aufl.), S. 44ff., 77ff., 97ff., 128ff.; ders. *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1977; Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960; Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 193ff., 226ff.; Picht. *Kunst und Mythos*, a.a.O., S. 35ff., 48f., 132, 185.

Prinzipiellen³⁷ weist der Ästhetik ihren Handlungsort als Bestimmung dessen zu, was erfahren werden muß, wenn es als bezeichnende Vermittlung analysiert werden soll. Dieses vermittelnde Erfahren-Müssen ist überhaupt der Grundzug der ästhetischen Erkenntnis und prüft die kantische Urteilskraft an der Geschichte von Poetiken und Kunstformen unter Einschluß medialer Aktualisierungen. Ästhetik ist eine gesellschaftliche Erfahrungsweise. Deshalb soll Kultur und Differenz gelten als Modus einer in praktisch wirksamen Ausdrucksformen konkretisierten ästhetischen Kritik, und damit als Inter-Medium, als Leistung von Vermittlungen in ihrer Unabschließbarkeit. Das Metaphorische ist in der Weise die interpretierende Vermittlung des Historischen³⁸, wie die praktischen Systeme des Symbolischen durch die Realproduktion der Poetiken erst verzeitlicht und damit stofflich werden. Dabei soll Ästhetik als Kritik geschichtsphilosophischer Letztbegründungstendenzen beansprucht werden. Der Gedanke der Medialität, die Hinweise auf die technischen und damit ihrer Wahrheit fiktiv sich vergewissernden künstlichen Handlungsformen belegen im Inneren der Produktionsweisen aktuell bedeutsamer und wirkungsreicher Kulturmodelle die tendenzielle Umwandlung von Unmittelbarkeit in Konstruktion und damit in die Erkennbarkeit der poetischen Herstellungsbedingungen von Erkenntnissen. Der Zuwachs an Kulturmomenten — nicht zuletzt gespiegelt am exponentiellen Wachstum der Kultur- als einer Wirtschaftsbranche — verweist darauf, daß künstlerische Prozesse an den

37. Odo Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, S. 17ff., 99ff., 106, 110, 120, 123, 133; ders. *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart 1986, S. 11ff., 54ff.

38. Vgl. Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris 1975; ders. *Temps et Récit*, 3 Bde., Paris 1986. Das Metaphorische erscheint hier als das bestimmende Medium für die Entwicklung einer ästhetischen Geschichte. Die historische Intention wird in einer Interpretation zusammengefügt. Sie ist eine Synthese, die nicht auf der vorgängigen Disjunktion ihrer Glieder, sondern auf der Verbundenheit der Begriffsfelder beruht, die in der synthetischen Einheit ausdrücklich zur Darstellung kommt. Die Erzählung der Geschichte ist ein Versuch zur Temporalisierung des Metaphorischen. Geschichte als Konstruktion des Neuen ist erzeugt durch die Folge von Metaphern. Insofern erscheint die Vergangenheit als Konstruktion der Imagination: Symbolisierung von Handlungen und praktisch interpretierten Befindlichkeiten. Ricoeur greift für die Beschreibung der poetischen Formen narrativer Historie (Epos, Novelle, Drama) auf Husserls Reduktionismus zurück. Die regelhaften Bezüge zwischen Geschichte und einem sie repräsentierenden, ihr vorgreifenden literarischen Diskursmodell sind indirekt. Darin liegt die Bestimmung des Metaphorischen: Bezugnahme als indirekte Bezeichnung; das Bezeichnende entspringt dem Bezeichnungsvorgang, keiner abstrakten Methode. Insofern bildet die Metapher ein Element der Geschichte als einer ‚longue durée‘. Das verbindet Ricoeur mit einer profanen, temporalisierten Hermeneutik auf dem Hintergrund der zweiten unzeitgemäßen Betrachtung von Nietzsche. Beabsichtigt ist eine De-Kontextualisierung und damit eine Überwindung metaphorischer Letztbegründung der Geschichte. Im Wortsinn und aus der Sprachbewegung entstehen plurale Lektüren: Narrativität und Zeitlichkeit sind parallele Produkte einer metaphorisch erschlossenen Historie. Zur Geschichtsschreibung der ‚longue durée‘, der Mentalitäten und spezifischer Verfahren: Fernand Braudel, *Sozialgeschichte des 15.-18. Jahrhunderts*. Band 1: *Der Alltag*, München 1985, S. 11ff.; ders. *Die Dynamik des Kapitalismus*, Stuttgart 1986; ders. *Écrits sur l'histoire*, Paris 1969; ders. *L'Europe*, Paris 1982; M. Bloch/F. Braudel u.a., *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, hg. v. Claudia Honegger, Frankfurt 1977; Fernand Braudel, *Warum ich Historiker wurde*, in: *Freibeuter* 24, Berlin 1985, S. 45ff.; Georges Duby/Guy Lardreau, *Geschichte und Geschichtswissenschaft*. *Dialoge*, Frankfurt 1982, S. 67ff., 91ff.; Lucien Febvre, *Das Gewissen des Historikers*, Berlin 1988, S. 9ff., 23ff., 79ff., 199ff., 207ff.; Ulrich Raulff (Hrsg.), *Mentalitäten-Geschichte*, Berlin 1987; Dominick La Capra, *Geschichte und Kritik*, Frankfurt 1987, S. 64ff.

Bedingtheiten der Kulturbildung einen immer größeren Anteil haben und sich zunehmend zu Lasten einer stärker kritisierten Wissenschaftswelt ausdehnen. Gegen die heilssüchtige Interpretation dieses Sachverhalts sind allerdings heute vehement die Konturen einer Kritik der, sei's schwarzromantischen, sei's mystizistischen, sei's religiösen oder bloß ideologischen Kunstverehrungen auszuzeichnen. Denn der sich seit dem — übrigens parallel zu einem Design, das die Funktionen des Ästhetischen zugunsten einer neu ausgereizten Heiterkeit schlicht leugnet und kulturelle Offenbarung als sensualistische Äußerlichkeit preist — bemüht angestrebten Zerfall der Konzeptuelisierung des Kunstbegriffs und der 'minimal art' durchsetzende Funktionswandel der mystifikatorischen Malerei und der Nachahmung der kommerziellen Bildsimulation durch technokratisch geneigte Videokünstler und sich als paradigmatische Medienstrategen verstehende Generation von bloß subjektiven 'Multi-Talenten' spielt seit einigen Jahren bloße Selbstbehauptung vor. Paradigmenwechsel können nicht herbeibefohlen werden. Gerade im Kontext jener Kreise, die sich aus dem Blick eines post-histoire bereits heute als Stilepoche von Morgen propagandistisch pflegen, gilt Befindlichkeit als Analyse, Laune als Programm, Selbstempfinden als Kulturleistung, kurzum: reines Phantasma als Offenbarung. Die Fortsetzung der jüngsten Geschichte des bloß subjektiven Sich-Wähnens verstellt exakt die Einsicht in die Bedingungen eines wirklichen Paradigmenwechsels, der sich als Zivilisationstendenz einzig in der hypothetischen Richtung hin auf einen Zuwachs an Einsicht in die Konstruktionsbedingungen von Zeichensystem und damit in Reichweiten der realitätserzeugenden Geltung der Bezeichnungen beanspruchen läßt. Das wieder akzeptabel gewordene Überhandnehmen des künstlerischen Narzissmus belegt bloß die zum Abfall degradierten Wert-Zerfallstendenzen der Romantik im Inneren einer Mediengesellschaft, welche die Infantilisierung der Inhalte seit längerem betreibt, ohne daß damit die Denunzierung eines medial verordneten Zuwachses an Entmündigung bereits begründet wäre. Solche Poetiken — entspringen sie den traditionellen Künsten oder neueren technischen Medien — müssen sich von ästhetischer Kritik exakt jene Unmittelbarkeitssucht vorrechnen lassen, die sie aus der Oppositionskraft des Mythischen gegen eine vermeintlich total verwaltete Welt im Sinne einer bloß bei sich selber bleibenden Entdeckung vertreten zu können glauben. Was in Entdifferenzierungsabsichten — in der Verbindung von Kunst, Design, Medienzirkus, schwarzer Messe und katholischem theatrum mundi eines sakralisierten Repertoires von Ritualen der Selbstauflösung ohne wirkliche Identitätsüberwindung³⁹ — als totale Theatralisierung der Gesellschaft gefeiert wird, greift doch nur auf eine banalisierte Welt des Grauens, die sich als semiotische Katastrophe wähnt, aber nicht mehr als Welt der Transgression, als Welt von wirklichem Leiden und wirklicher Intensität⁴⁰. Je mehr als Kunst gesetzte Produkte mehr oder weniger halberzig beanspruchter Re-Codierungen eines universal geplünderten und entwerteten Symbolschatzes in totaler Subjektivierung auf die Verfügbarkeit der letzten Residuen der imagi-

39. Verena von der Heyden-Rynsch (Hrsg.). Riten der Selbstauflösung, München 1982; Hans Ulrich Reck, Das Ringen um den Gegenstand. Design zwischen Kunst, Kult und Lebensform. Eine Kritik der Neuheiten, in: Kunstdenkmäler, Zürich, Nr. 6/86, 1/87, 2/87.

40. Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, a.a.O., S. 234ff.; Georges Bataille. Die Verausgabung, a.a.O.; ders. Der heilige Eros, Frankfurt/Berlin/Wien 1974, S. 80ff., 109ff., 148ff., 248ff.; Antonin Artaud, Briefe aus Rodez, München 1979; ders. Die Tarahumaras/Revolutionäre Botschaften, München 1975; ders. Heliogabal oder Der Anarchist auf dem Thron, München 1978; ders. Das Theater und sein Double, Frankfurt 1969, S. 89ff., 95ff., 109ff., 131ff.

nativen Archive der Menschen beziehen⁴¹, desto mehr wird Kunst zu einem technischen Produkt der Eliminierung der utopischen Kraft des Ästhetischen. Immer mehr muß die Debatte um das Ende der Kunst heute als Diagnose enden, der Tod der Kunst sei einzig die Kunst selbst, ihr Scheitern sei einzig ihrem Erfolg geschuldet und deshalb indiziere die Kunstökonomie gerade die vollkommenen, seit Duchamp rituell an sich selber — mit der Triumphgeste eines merkwürdig die Pathosformeln wiederum karikierenden Masochismus — bewirkten Entkräftigungen. Die Halbwertszeit des Kunstzerfalls nimmt zu. Wenn überhaupt, dann ist die Instrumentalisierung des Ästhetischen und der Utopien einer differenziellen Kultur das einzige materielle Äquivalent für die en vogue gekommenen Phantasmagorien einer exponentialen Kulturbeschleunigung. In deren Behauptung einer semiotischen Katastrophe, die doch nur deutliche Züge einer Lust an der Dispensation des Selbst vom Status seiner anthropologisch unleugbaren Subjektivierung trägt, kommen der Neologismus einer kompensatorischen Illusion zum Zuge, die sich immer schon mit der Eliminierung des fiktionalen Ästhetischen meinte beruhigen zu können⁴².

Diese Behauptungsrituale sind Formen einer bloß erneuerten Traditionslosigkeit. Aber: ohne Geschichtsbewußtsein keine produktive Einbildungskraft, ohne Einbildungskraft, die als Fiktionalisierung ontologischer Wahrheitsbehauptungen deren Realismus kritisch zersetzt, keine Aneignung von Geschichte. Geschichtsbewußtsein ist Bewußtsein von den Aktualisierungsformen derjenigen Bedeutungen, die Geschichte als Interpretationsleistung des jeweils Gegenwärtigen ermöglichen. Dennoch gilt es keineswegs, mit theoretischen Mitteln den Kulturkampf zu verlängern; das sei den Relativierungen überlassen, welche kulturelle Entwicklungen ohnehin bewirken. Analyse allerdings kann, auch wenn gegen die Verdoppelung des Unbedeutenden einiges eingewendet werden kann, den Krieg des Life-Styling und die Formationsbedingungen beanspruchten Kulturwandels, kann Techniken und Ideologien ästhetischer Stilisierung sowie die Verdinglichung eines auf konzeptuelle Interpretation Angewiesenen zu nicht mehr als fiktional, sondern als substantiell stofflich gegebenen Wahrheitsansprüchen nicht einfach ausblenden. Denn solche Re-Substanziierungen einer verdrängten Fiktionalitätsbehauptung sind anti-zivilisatorische Momente. Die Verschiebung von Zeichenstrategien soll in dieser Arbeit deshalb der Reflektionsnotwendigkeit im Zivilisationsprozeß auf dem Niveau technisch medialisierter Kultur ausgesetzt werden. In ihr aktualisiert sich die unumstößliche und unauflösliche anthropologische Begründung der ästhetischen Differenz. Gegen Verdinglichung setzt sich das Utopische: Kulturprogramm einer Ästhetik des Differenziellen. Gegen die Revokationen des Mythischen gilt es unter anderem, an die Selbstwidersprüchlichkeit der ästhetischen Moderne zu erinnern. In ihr wurde keineswegs ein Funktionalismus um jeden Preis — erst recht kein instrumentell verkürzter — betrieben, sondern eine aus ästhetischer Kritik entwickelte und begründete Vorrangigkeit der Wahrnehmung als der ästhetischen Bedingung für die rationale Anerkennung von Funktionsansprüchen.⁴³

41. Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, *Zeichen. Zeit. Symbolzerfall/Philosophisch-poetische Streifzüge* durch drei imaginäre Landschaften, Basel 1986, bes. S. 13ff., 75ff., 113ff.

42. Vgl. Paul Virilio, *Fahren, fahren, fahren*, Berlin 1978; ders. *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986, S. 49ff., 112ff.; Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, Frankfurt 1987; Bazon Brock, *Ist elektronische Beschleunigung der Kulturdynamik der Tod des Ästhetischen?* a.a.O.

43. Vgl. Hans Ulrich Reck, *Das Ringen um den Gegenstand*, Teil 1, a.a.O., S. 171ff.; Hans Ulrich

Für die Darstellung der ästhetischen Wahrnehmung ist der Gesichtspunkt der Einführung zusätzlicher Projektionsebenen wichtig. Das Konzept einer die ästhetische Kritik leitenden Medialität — die reflexive Wahrnehmung ihrer Darstellungsbedingungen — wird in die Darstellung der konkreten Organisation der Zeichenmodelle in Alltag, Werbung, Kunst, Design und technischen Bildmedien münden, ist aber vorher in zeitgenössischen Konzeptionen einer Kulturtheorie zu entwickeln, in der sich die ästhetische Ausdrücklichkeit als meist verdeckte Suggestion harmonischer Gestaltung- und Ordnungsvorstellungen durchsetzt. Diese motivational verdeckte Hintergrundebene gilt es als ästhetische Struktur der Kulturtheorien herauszuarbeiten und gegen die identitätsbezogene Auslöschung der Differenz zwischen Bewußtsein und Darstellungsbezug (Entsprechung zu organisierten Begriffen der 'Realität', d.h. Darstellung der Wahrnehmung als Strukturierung ihres Gegenstandsbereiches) zu verdeutlichen. Diese Darstellung aktueller Kulturtheorien dient als Vorstudie für die perspektivische Vereinigung der erkenntnistheoretischen Bezugnahme mit der differenzierten Deskription medial anspruchsvoller Zeichenmodelle und der Bedeutungsstruktur ihrer Ausprägungsbereiche (Design, Kunst, Werbung, Film/Video, Kulturtheorie, Medienkultur). Diese Ausprägungsbereiche sind immanent, teilweise ausdrücklich, theoretisch angeleitet. Die Konkretisierung der Zeichenmodelle, die solche Bedeutung in Analogie zu begrifflichen Anstrengungen strukturieren, wird umfassend verständlich nur durch ihre Einordnung in ein theoretisches Grundmuster, das nicht zuletzt durch ästhetische Suggestionen bestimmt ist und das sich keineswegs in artikulierten Kategorienmustern erschöpft. Kategorien der kulturellen Bezugnahme müssen deshalb an den aktuellen, wesentlich pauschalisierenden Kulturtheorien dargestellt werden. Ihre ästhetische Fundierung liefert einzig kritische Betrachtung, d.h. nicht allein die Beobachtung der Geschlossenheit des theoretischen Modells, sondern das Aufdecken der hintergründig wirkenden, ins Unbewußte reichenden Ordnungssuggestionen.

„Grenzziehungen: Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien“ untersucht das Verhältnis von Philosophie, Anthropologie des Imaginären, Ästhetik und zeitgenössischen Weltbildansprüchen mit dem Interesse einer Herausarbeitung von Kultur als Differenz: nicht Handlungsmacht, sondern kritisches Insistieren auf dem Nicht-Verfügbaren. Das leitende Erkenntnisinteresse ist die Überzeugung, daß Denken des Realen auf die Selbstbewußtheit des Symbolischen ebenso angewiesen ist wie darauf, die Unerreichbarkeit aller Homologie zwischen Denken und Sein, Repräsentation und Denotation, Zeichen und Realität als Identitätskritik zu entwickeln. Diese Kritik ist mit dem Begriff des Ästhetischen bedeutet, dessen Kontur sich konsequent von der bloßen Exemplifizierung der Erkenntnistheorie, von kategorialem Urteils-Gefüge wie von der Subjektivierung des Geschmacks, dem bloßen Spiegel der Funktionslust menschlicher Wahrnehmung, ablöst. Es geht um die konkrete Bestimmung der Darstellungssysteme als der öffentlich entwickelten Symbolisierungen, der zivilisatorischen Aneignung der anthropologisch gesetzten Unverfügbarkeit des ‚Realen‘ durch das Imaginäre. Diese Unverfügbarkeit ist die ästhetische Struktur, welche Symbolisierungen nach ihrem ontologischen Druck bemißt, danach, ob ein theoretisches Modell auto-poetisch seine Realität erzeugt, die es in Bezugnahmen als Differenzierung des Bezugs objektiv erst zu konkretisieren beabsichtigt. Die ästhetische Kritik aktueller Kul-

Reck, Stilnotate zwischen Lebensform, Subversion und Funktionsbegriff, in: Bazon Brock/Hans Ulrich Reck/IDZ Berlin (Hrsg.), Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie, Köln 1986, S. 100ff.

turtheorien entwickelt in einer zunehmend theoretischen Reflektion, von eigentlichen Weltbildansprüchen zu erkenntnistheoretischen Problemen des ästhetischen Diskurses, den Gedanken einer wachsenden Fiktionalisierung der Repräsentation. Diese Fiktionalisierung wird in einem erneuerten Aufklärungssinne akzentuiert als Bedingung der (zeichentheoretischen) Möglichkeit, die ästhetische Differenz als rationale Ästhetik der Sinne, d.h. als Einheit der Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen des Menschen im Anschluß an den Skeptizismus Kants für die Belange öffentlich strukturierter, als Kultur gesetzter Symbolsysteme zu konstruieren. Der Konstruktionsbezug bestimmt sich nicht als aktuelle, auto-poetische Suggestion, sondern als Symbolisierung und Medialisierung der Darstellungen, d.h. der zeichenrelevanten Abbildung der Interpretationen auf Darstellungsebenen. Die Entwicklung der Bewußtheitsgrade bis hin zur Verdichtung problematischer Kategorien — leitet die Darstellung der ästhetischen Theoreme hinsichtlich ihrer Hintergrundannahmen und führt zur Entwicklung eines Konzepts von ‚Medialität‘, das als ästhetische Konstruktion der Differenz im Anschluß an die ästhetische Kritik der Kulturtheorien in konkreten Zeichenmodellen und Symbolbereichen zu untersuchen sein wird. Vorliegende Arbeit ist der hinführende, analytische Teil, sein Gegenstandsbereich die ästhetische Dimension von Kulturtheorien und Kunstphilosophien im hier skizzierten Sinne. Diese Prodäeutik der symbolischen Bezugnahme und des Reflektionszuwachses durch medial vermittelte Fiktionalisierung vordem unmittelbar beanspruchter Erkenntnisleistungen, wird in folgenden Etappen entwickelt:

- im Kontext der ‚Antiquiertheit des Menschen‘ steht ein Kommunikationsbegriff zur Diskussion, dessen Selektionsdrücke nicht autonom begründet, sondern hinter quasi-ontologischen Evidenzen und thematischer Beschreibung verborgen werden (2.1.);
- wenn aus polykulturellen Interessen und der versprochenen Lockerung im Ausgang aus dem unterstellten dogmatischen Druck der ‚Moderne‘ nichts weiter hervorgeht als ein Rekurs auf vorkritische Ganzheitsvorstellungen, erscheint dies nur möglich aufgrund einer Ausblendung der Begründungsdimension bewußt reflektierter Ästhetik (2.2.);
- die Rhetorik apokalyptischer Kulturkritik zeigt, wie enttäuschte Hoffnung in Untergangssuggestion pervertiert und ihre Argumente durch eine eigentliche Ästhetisierung ihrer Vorstellungsinhalte ersetzt, die auf eine komplexe, lange Geschichte der Utopiekompensationen (der Umlenkung des Wunsches auf Dystopien und die ‚schwarze‘ Ordnung des endzeitlichen Verlustes aller Legitimation menschlichen Handelns) verweist (2.3.);
- gegen derartige Atavismen kann nicht der Vorgriff auf harmonische Ordnung die Provokation durch Negationsmodelle gegenstandslos machen; zu zeigen ist, wie Visionen einer archaischen Dezentrierung und Entfesselung Utopien der Imagination anthropologisch ausweisen können ohne Verlängerung ihrer magischen Ansprüche auf Destrukturierung von Leben schlechthin (2.4.);
- die Wiederkehr atavistischer Vorstellungen auf der Ebene vorgeblich simulatorischer (bildtechnischer) Visionen zeigt einen etablierten Topos der Ästhetikgeschichte: die Divergenz technisch erschlossener Innovation von gehaltvoll interpretierten, selbstbewußten Symbolisierungshandlungen (2.5.);
- deshalb wird eine kritische Begründung der Simulationshypothese im Kontext der Semiotik der Zivilisation und der Erkenntniskritik Kants entwickelt, die zeigt, daß kein Paradigma bloß nach-moderner Präntention um die Grenzziehungen der Erkenntnisvermögen herumkommt; Ästhetik als Einheit der Erfahrungen ist weniger von Weltbildbedürfnissen abhängig als von der differenzierenden Erneuerung anthropologischer Differenzbildung, d.h.

der Aneignung der Nicht-Identischen, durch welches allein ‚Realität‘ in Entsprechung zu Reizkonfigurationen, Wirklichkeitserkenntnissen und begrifflichen Strukturierungen verstanden werden kann, als produktives Vermögen dessen, was menschlicher (instrumenteller) Verfügung und Projektion sich entzieht (2.6.);

– die ästhetische Dimension kultureller Symbolbegründung läßt sich in Kunsttheorien und -philosophien konkretisieren; deren Kontur wird am Gegensatz von realistisch-mimetischer Intention und der Struktur des ‚offenen Kunstwerks‘, als Plädoyer für die Produktivität der Rezeption und die Werkbestimmung als Arrangement präventiv erschlossener, retro-projektiv organisierter Strukturierung der Interpretationen, entwickelt (2.7.);

– hinsichtlich avancierter Kunstwerke und -konzepte wird das Modell einer Verdopplung der ästhetischen Ontologie hinsichtlich der Alltagskultur beschrieben als Möglichkeit, verschiedenste Einflüßbereiche der Semantiken des ‚Kunstwerks‘ (Institutionen, Kritik, Diskurs, Intention, Sprechakte, nicht-denotive Bezugnahmen, Bildung von Metaphern und Stilen) zu rekonstruieren; dem steht die pointierte Ästhetik der Mimesis bei Adorno als vorerst letzte umfassende geschichtsgphilosophische Differenzierung ästhetisch aufbewahrter Hoffnung auf Nicht-Identität, Entzug, Sperrigkeit, anti-instrumentelle Einzigkeit entgegen; in dieser Spannweite wird die Theorie der Kunst zum beispielgebenden Argumentationsbereich der Ästhetik von Kulturtheorien (2.8.);

– dagegen sind neuere, vor allem aus dem Bereich der Naturwissenschaften, von Paradigmenwechsel dezisionistisch fordernden Wissenschaftstheorien und Erkenntnismethoden, herrührende Konzepte, auto-poetischer Selbstversorgung abzusetzen, die einer evolutionsgeschichtlichen Fiktion aufsitzen, die in aktualisiertem Gewand von der Eliminierung der Differenz erfahrung und des Aprioris des Nicht-Identischen ausgeht, ohne dafür Begründungen zu liefern, die der Last des verdeckten Beweisanspruchs Rechnung tragen könnten (2.9.);

– die Entwicklung einer bewußt ästhetischen Bezugnahme, die Theorieprobleme des Verhältnisses von Denotation, Repräsentation und fiktionaler Bezugnahme bemessen dagegen den theoretischen Fortschritt ästhetischen Selbstbewußtseins am Umgang mit Fiktionalisierungen, durch welche Symbolisierungsleistungen als unabschließbare Problematisierungen und Interpretationen kulturell festgeschrieben werden können; gegen den abstrakten Pluralismus einer ‚Viele-Welten-Theorie‘ ist auf dem Theoriebedarf kraft Theoriemangel, naturgeschichtlich und anthropologisch-zivilisationstheoretisch, zu bestehen (2.10.).

Diese Entwicklung – und die Anordnung ihres Objektbereiches nach Abstraktions- und Reflektionsqualitäten – zielt auf eine Erweiterung der Traditionen des philosophisch subjektivierten Schönen durch die Massenkultur und die Einheit der Künste als Erkenntnisform und aktualisierte Symbolisierung. Bezugnahme und Repräsentation, Bedeutung und Symbolisierung sind kulturelle (mehr oder minder bewußt und zusätzlich ausgedrückte) Aneignungsformen der anthropologisch fundierten Interpretation von Erfahrungen durch Fiktionalisierungen.

Entscheidend ist das hier motivierende Erkenntnisinteresse: Kritik aller Letztbegründungen, Identitätstheorien und ontologischen Suggestionen. Ästhetisch entwickelt wird ein geschichtlicher Skeptizismus, der auf Propaganda-Rhetorik kultureller Ganzheitszugriffe ebenso verzichtet wie auf den Apokalyptismus einer mimetisch antizipierten Kulturfeindlichkeit, die sich als Kulturverteidigung verkleidet. Der Nachweis der Gültigkeit einer ästhetischen Theorie im konkreten Feld der sogenannten ‚banalen‘ Massenkultur ist abhängig von der ästhetischen Kritik kultureller Leitbilder. Die hier wirksamen ästhetischen

Suggestionen bewirken eine transzendierende Überhöhung der Relativität von Lebensformen, die erst nachzuweisen hätte, weshalb die Kultur der industriellen Massengesellschaft den ästhetischen Beispielgebungen verschlossen sein soll, welche die eingeschliffene Erinnerung an kulturelle Ausdrucksgrößen beschwört, deren Paradigma einem überkommenen, spezifischen, selbst singulären historischen Diskurs entstammt. 'Ästhetik' meint hier als Begriffskonzept ein Doppeltes: die Differenz zwischen der semantischen Tradition hochselektiver Werkverkörperungen und den verdeckten Suggestionen einer als harmonikale Ordnung des interessellos 'schön' aufscheinenden Kulturganzen behaupteten ästhetischen Fiktion, die als Normalfall das Außergewöhnliche, als Signifikanz den nicht begründeten Zufall homogener und isomorpher Ordnungsstruktur setzt. Zum zweiten meint 'Ästhetik' den in den einzelnen Symbolisierungen grundlegend wirksamen Modus sich vergewissernder anthropologischer Nicht-Identität (des Menschen mit seinen Bildern und Handlungen) und damit die in einzelnen Zeichenmodellen und Darstellungsbereichen bis hin zu alltagskulturellen Mystifikationen entwickelte Einsicht einer erzwungenen Selbst-Relativierung, die gerade in der Kritik der verdeckten ästhetischen Ordnungsmotive auf Totalität und allgemeine Kulturtheorie prinzipiell zu verzichten hat. Es gibt zu Totalitätsfiktionen keine Alternative auf gleichem Niveau oder mit gleichen Bedeutungsanspruch; die Alternative kann nur als ästhetische Erfahrung der Sprengung ontologischer Identitätsmodelle erprobt und ausgeführt werden. Ästhetik und Erkenntnistheorie, Repräsentation und Fiktionalisierung, utopisch sich als widerspruchreiche Ungleichzeitigkeit konkretisierende Differenzierungen in einem Kulturwandel, der sich als Ausgestaltung der Differenz von Begriff und Relität und damit als ästhetische Kritik bewähren muß: solche Aktualisierung wird zunehmend in konkreten Modellen und nicht über abstrakte Allgemeinheitmacht des Begriffs entwickelt. Über Grenzziehung durch ästhetische Kritik wird 'Realität' aufgebrochen als Utopie einer Kultur, die sich nur dieseits der Heilserwartung und des Hangs zum Prinzipiellen bestimmen kann, wobei 'Utopie' nicht auf Handlungsmacht vorweggenommener Zukunft und nicht auf ein Telos stofflicher Eigendynamik verweist, sondern auf die kritische Differenz und Binnenwidersprüchlichkeit der aus aktuellen Bedeutungsbedürfnissen aufgebauten und angeeigneten Traditionen. Deshalb wird Fiktionalisierung und Medialisierung als ästhetischer Kern der Grenzziehungen gegen transzendenzsüchtige Kulturhoffnungen (und ihr Pendant: die Kulturzerstörungshoffnungen) und als Modus der Konstruktion ästhetischer Differenz herausgearbeitet. Diese Differenzierungsleistungen müssen zunächst aus propädeutischen Gründen auf Begriffsstrukturen beschränkt und können danach auf die Untersuchung der konkreten zeichengeleiteten Wechselverhältnisse von Kunst und Design, Weltbildästhetik und Diskursrhetorik, Urbanisierung und Werbung, Semiotik und Artefakte, Alltag und Massenkultur, Mythologien und Stilisierungen, medienstrategische Selbstbehauptungsrituale und technische Bildmedien (Film, Video) ausgedehnt werden. Leitend bleibt hier wie dort das anthropologische Interesse an simulatorisch bloß verdeckten, auf neue Weise sichtbar zu machenden Differenzierungsleistungen. Ästhetische Kritik intendiert damit auch die moralische Erneuerung des Freiheitsproblems und steht in der Tradition radikalisierter, als Selbstaufklärung und Selbstrelativierung erneuerter Aufklärung.

Die auf vielen Seiten heute vehement geforderte Preisgabe solcher relativistischer Differenzierungen erweist sich bei näherem Zusehen als Rückzugsgefecht gegen einen Ästhetikbegriff, der rezeptive Aneignung als Interpretation der medialen Transparenz voraussetzt. Beschreibung von und Interesse an Darstellungsleistungen aus verschiedenen Handlungs-

und Wissensbereichen, die stetig und fortlaufend interpretierende Aneignung der Zeichensysteme und der sie tragenden Lebensformen führen zu einer kritischen Erweiterung des Aufklärungsinteresses, zur Erörterung der fiktionalen, zeichentheoretischen Abhängigkeit des ästhetischen Bewußtseins und seiner Ausdrucksobjekte. Ästhetische Kritik bestimmt auch Medienkultur als Differenzierung, die zur Kontinuität des komplexitätssteigernden Kulturwandels beiträgt. Dessen Wahrnehmung spielt sich weiterhin im Rahmen der kritisch aktivierten Einbildungskraft ab, welche die symbolisch differenzierten Handlungen als Akte anthropologischer Selbstmodellierung versteht. Zivilisation ist dafür nicht Hoffnungsgut, sondern schlichte Voraussetzung. Gegen Aufklärung ist keine Vorgeschichte diesseits des Fiktionalen haltbar.

2. Grenzziehungen — Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien

2.0. Übersicht

Kulturelle Werteleitbilder sind nicht selten hinter ihrem analytischen oder deskriptiven Anspruch von Kampfpositionen und ideologischen Rhetoriken bestimmt. Im wesentlichen handelt es sich dabei um eine aus der Divergenz von Hoch- und Massenkultur, von Traditionalität und industriell-technischer Medialität herrührende Dialektik von technokratisch-verteidigenden und apokalyptisch-anklagenden Varianten kultureller Empfindungen und Einstellungslagen. Wesentlich ist, welche Funktion, welcher Stellenwert in diesen Szenarien wie auch denen philosophischer Kunsttheorie, die sich nicht auf die Debatten um neue Weltbilder und propagandistisch eingeklagte und dezisionistisch herbeizuführende Denk- und Gesinnungswandlungen einlassen, dem Ästhetischen zugeschrieben wird. Sei es, daß das Ästhetische selber eine thematische Funktion hat; sei es, daß ästhetische Betrachtungen die Evidenzüberzeugung von nicht begründeten Hintergrundsannahmen zu Tage fördern. Seitdem Kunst gegen die technische Instrumentalisierung des Erkennens einen Wahrheitsanspruch aufbewahrt hat, der sowohl mythische Sprengkraft beinhaltet wie einen Selbstwiderspruch, weil die Künste des 20. Jahrhunderts den Erkenntnisdruck ihrer spezifisch poetischen Wahrheitsbeziehung selber zu suspendieren bestrebt sind, seitdem Kunst also ein Feld von Geltungsansprüchen eröffnet, ist die Dimension die Ästhetischen ein Angelpunkt für wie immer kulturpessimistische, soziologische oder neuganzheitlich bis technokratisch sich äußernde Gegenwartsvermutungen. Das betrifft aber auch die sich als ‚härter‘ verstehenden Erkenntnistheorien künstlerischer Bezugnahmen. Welche Realität wird dem Fiktionalen eingeräumt, wie werden Wahrheitsbegriffe konzipiert, in welchen Relationen wird die nominalistische Poetik der subjektiven Weltinterpretation im Unterschied zu einem realistischen Objektivismus und einer ontologischen Beschreibung gewertet? Wo entspringt einer Analyse neuer Medienstrategien eine erhellende Erkenntnis des Kulturwandels und wo sind umgekehrt Befunde über Reichweite und Funktionsweise neuer Medienstrategien Hoffnungsprodukte einer bloß ideologischen Überzeugung über das, was im aktuellen Weltbildzirkus und den gesellschaftlichen Institutionen den Fortlauf der Moden und Bekanntheiten, die Manierismen der Selbstdarstellung und Schein-Originalität zu sichern hat? Welches ist das Verhältnis von Medialität des Denkens, Begrifflichkeit, von Kunst und Philosophie? Ist ein Denkansatz begründungsfähig gegenüber seinem eigenen Programm? Integriert er seine spezifisch grenzsetzenden Bestimmungsmerkmale, nimmt er die Monstrositäten derjenigen Denkalternativen, die das Programm negieren, in sich auf oder eliminiert er sie zugunsten eines kohärenten Textes? Etabliert er

1. Ein besonders unerbittliches Beispiel für die als intellektuelle Tugend schlechthin verkleidete Zeitgeistigkeit liefert seit Jahrzehnten Hans Magnus Enzensberger, der das intellektuelle Ethos heute einzig am oppositionellen Neuigkeitswert des zu einem Thema gerade noch nicht Gesagten ausrichtet. Vgl. zum Kontext: Hans Ulrich Reck, Die neue Heiterkeit. Ein glücklicher Versuch, endgültig beliebig zu sein, in: Der Alltag Nr. 2/3, 1985, Zürich, S. 7ff.

einen komplexen Katastrophismus, mit dem der Reichtum der Monstrositäten zu einem Komplexitätszuwachs führen² kann oder schließt er das Ausgegrenzte ontologisch kurz mit einer Rückkehr zur Kohärenz, die bestenfalls einen neue Metaphorismus, d.h. neue Motive, aber keineswegs einen neuen Mechanismus des Ästhetischen etabliert?

Im folgenden wird eine Reihe aktuell repräsentativer, einflussreicher oder zumindest signifikanter Theorien an einem bestimmten Punkt untersucht: dem Umgang mit den durch ihre Programmatiken gesetzten Grenzproblemen. Das ist das ästhetische Substrat in den hier zu verhandelnden Kulturmodellen. Deren Befragung gipfelt sachlich in einer Untersuchung der bis zur Unerträglichkeit erfolgreichen und zustimmungsfähigen Apokalyptismus-Rhetorik unserer Tage, mit der eine spezifische Variante intellektueller Machtphantasien ihre soziale Ortlosigkeit kompensiert. Allerdings hat ein solches Interesse sich den apokalyptischen Realien auszusetzen. Deshalb steht die Erörterung der Antiquiertheitsthesen von Günther Anders am Beginn dieses Kapitels. Sloterdijks metaphorisches Plädoyer für einen neuen Ontologismus ist zwar noch vergleichsweise nüchtern gehalten, tendiert aber dennoch zu einer Mystifikation des Widerspruchspotentials gerade der poetischen Erkenntnisformen. Der Preis, der dafür bezahlt werden muß, ist der Verlust der Einsicht in die Anthropologie des Symbolischen. Diese artikuliert Batailles These vom primären Souveränitätsverbot durch die Regelung kontinuierender Arbeit und diejenigen diskontinuierlichen Überwindungen des Individuellen, die in Kunst eingegangen sind als primäre ästhetische Erfahrungen der sich von ihrer Unmittelbarkeit emanzipierenden Menschen (2.4.). Gegen die technokratische Vision einer Verkümmerng menschlichen Funktionszusammenhangs zugunsten einer simulatorischen Tastatur in der Medienvision Flusers (2.5.) wird an die Konstitution der kritischen Semiotik in der Ästhetik Kants erinnert, gegen die wiederum Appelle an eine nach-semiotische Zivilisation sich richten als Phantasma einer bloß mystifizierten Medienkultur (so durch Baudrillard; 2.6.). Weiterführende ästhetische Analysen stellen die Theorien Ecos, (2.7.), Dantos (2.8.) und bestimmte Aspekte Goodmans (2.10.) dar. Dessen plurale Welten-Theorie arbeitet aber mit einem merkwürdigen Realismusbegriff, der in den Konsequenzen seiner extremen Nominalisierung bis hin zu einem kulturellen Nihilismus ein ästhetiktheoretisches Pendant darstellt zu neueren Varianten eines Systemismus, der unter dem Titel der konstruktivistischen Erkenntnistheorie die für menschliches Probehandeln konstitutive Differenz von Fremd- und Selbstbezug in einem Auto-Poetismus und einem ästhetikimmunen System elegant eliminiert (2.9.). Die Verfallszeiten für Denken beschleunigen sich offensichtlich im selben Ausmaß wie die zu beliebig zitierbaren (Re-Make, Replikate, Recodierung) Trivialmodellen historisch entwerteten Pathosformeln. Grenzziehungen sind nötig auch gegen die Selbstbehauptung einer sich selber perpetuierenden Säkularisation.

2.1. Die kommunikationspessimistische Verkürzung zum Unumstößlichen

Günther Anders hat eine eindrucksvolle Sammlung von intensiven und subtilen, über Jahrzehnte entwickelten phänomenologischen Studien zur technisch-industriellen und atomar-apparativen Zivilisation unter dem polemischen Titel „Die Antiquiertheit des

2. Michael Thompson, Theorie des Abfalls, a.a.O., W. 192ff.

Menschen“³ vorgelegt. Obwohl die grundlegenden Gedanken sich über mehr als 50 Jahre entwickelt haben, spricht der Erfolg der Anders-Kassandra der 80er Jahre die Aktualität dieser Beschreibungen der Plausibilität der apokalyptischen Sachverhalte zu, die in unserer Kultur für eine Mehrheit der Menschen deutlicher und damit für die Einstellungslagen bedeutsamer geworden sind als für die institutionell verpflichteten Politiker, die als Problemlösungsgrößen für diese Mehrheit sich zuweilen behaupten.

Günther Anders Analysen sind in erster Linie Beschreibungen, besser gesagt: phänomenologisch auf Bedingungsprinzipien eines Kulturentwurfs hin angelegte Zergliederungen meist technisch verfaßter neuer Handlungsweisen, Freizeitpraktiken in der spätkapitalistischen Unterhaltungsgesellschaft. Aber es kann gar kein Zweifel bestehen, daß Tenor und Duktus, Antriebskraft und Erkenntnisinteresse dieser Analysen operative Denunziationen einer technisch verselbständigten Gesellschaft betreiben, die in nichts Geringerem endet als in einer Zerstörung der Anthropologie, verstanden als archaisch-authentische Erfahrung der Natur durch den Menschen, der an sich selber die Prinzipien einer auf Reproduktion hin angelegten Arbeit am menschlichen Leben als natürlich erfahren soll. In dieser Hinsicht gilt Günther Anders durchgehend die technische Serialisierung apparativ verformter Eigentlichkeit als Tod jenes Authentischen, das die Naturbasis jeglicher kultureller Handlungsweise, die spezifische Differenz einer ethisch-moralischen Natürlichkeit ausmacht. Die epische Strenge einer Apokalyptik, die erlitten und alles andere als bloß rhetorisch gesetzt ist, erinnert nicht zufälligerweise an die Konsequenzen, die aus ganz anderen Motiven Pier Paolo Pasolini aus der Produktion des anthropologischen Genozids durch die Techniker spätkapitalistischer Gleichschaltung und Verblendung gezogen hat⁴. Anders beansprucht einen anderen als den akademischen Philosophiebegriff. Seine Philosophie ist Nachdenken über die mögliche praktische Abwehr des Atomtods, der Auslöschung der individuellen Verantwortung, der Degradierung des Menschen zum bloßen Medium des Produkt- und Verschleißtransports, kurzum, um die zentrale These von Anders zu nennen: der Abwertung des Menschen zum bloß noch mitgeschichtlichen, aber keineswegs historisch gestaltenden Wesen. Es gilt, Perspektiven der Erhaltung der Reproduktion der menschlichen Gattung zu ethischen Maximen eines praktisch verbindlichen Denkens und umgekehrt: dessen Kategorien zu operationellen Faktoren sich bewährender Moralität im Sinne einer anti-technischen Subjektivierung der wieder einzusetzenden Grenze für menschliche Handlungsmacht aufzuwerten. Damit trifft Günther Anders einen wesentlichen Kern der menschlichen Denkgeschichte und nicht allein einen Begriff von Philosophie, dessen akademische Schwundstufe als technische Formalisierung der kulturell allgemein durchgesetzten Angst vor metaphysischen Spekulationen im Feld der Wissenschaft (natürlich nicht im Feld des religiösen Meinens) die Immanenz der Mitgeschichtlichkeit, der Unterwerfung des Menschen unter mathematisch perfektionierte Produktionssysteme

3. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Zweiter Band: Ueber die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München 1980; ders., *Die Antiquiertheit des Menschen. Erster Band: Ueber die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution (1956)*, 1980 (5. Aufl.), München [zit. als *Antiquiertheit I, Antiquiertheit II*].

4. Vgl. v.a. Pier Paolo Pasolini, *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*, Berlin 1978; ders., *Chaos. Gegen den Terror*, Berlin 1981; ders., *Lutherbriefe*, Berlin 1983; *Zur Rezeption: Hans Ulrich Reck, Mythische Verweigerung und totale Person. Zu Werk, Leben und Rezeption Pier Paolo Pasolinis*, in: *Merkur*, München Nr. 2/1984, S. 165ff.

spiegelt. Die anti-akademische Stoßrichtung wendet sich gegen die Unterwerfung des Denkens unter den militärisch-industriellen Komplex. Denn darin gipfelt für Anders die allein praktisch-ethisch zu messenden Pervertierung des menschlichen Denkens. Auch wenn Anders unumgänglicherweise die Vorgeschichte einer moralisch-subjektiven Eigentlichkeit bis an die Grenze der typologischen Kulturkritik vom Verlust des Seelischen im Mechanischen, des Individuellen im Anonymen, des Eigentlichen im Uneigentlichen gegen die Medialität der technischen Moderne ins Spiel bringen muß: seine konkrete Beschreibung einer Einübung in die Objektivität von Auslöschungsprogrammen — von der Beschreibung der Television⁵ bis hin zu einer Analyse der Automaten sucht in Tokyo⁶ — ist eine ernsthafte Analyse. Es geht hier also keineswegs um einen apokalyptischen Reiz. Günther Anders eigenes praktisch-moralisches Handeln belegt, daß damit auch sein Denken außerhalb des Kultur-Feuilletonismus den schwierigeren Weg einer Erprobung der Reflektion an den Grenzen des uneinholbaren und unverrückbar Wirklichen gegangen ist. Dennoch — und gerade deshalb — gilt es, Grenzprobleme solcher Analysen genau zu beobachten. Besser gesagt: zu rekonstruieren. Denn sie liegen im Verborgenen, im Hintergrund. Monstrositäten dessen, was das eigene Denken negiert — zum Beispiel die anders verlaufenden Tatsachen einer Kultur, die nicht die Signifikanz hat, die einer Systematik des Arguments folgen müßte — sind wesentliche Bedingungsphänomene der veranschlagten Kultur.

Abgesehen vom Problem, wie die subjektive Kraft einer Selbstabwertung des Menschen zur Mitgeschichtlichkeit zu bewerten sei, die der Mensch in den von ihm errichteten technischen Systemen an sich selber vollzieht — sozusagen als gegenontologische Selbstwidersprüchlichkeit —: zu reflektieren bleibt, womit ein Denker wie Anders die signifikante Geschlossenheit einer Analyse rechtfertigt. Denn rechtfertigen muß er sie, weil der Typus der Analyse plurale und geschmeidige Differenzierungen ausschließt. Nicht die Wahl steht zur Debatte, sondern die Bestimmtheit der Ableitung der Analysen aus einigen grundlegenden, Überzeugungen, die im Anspruch an Wahrheit einen diskursiven Nachweis nicht mehr kategorial, sondern als phänomenologische Evidenzbehauptung führen. Anders' Analysen belegen also einen anti-medialen Typus von Ethik und Ästhetik, weil die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen einer punktuellen Zuschreibung durch die Stilisierung einer vor-technischen Menschheitsgeschichte folgt, die gerade nicht mehr differentiell behandelt werden kann. Es handelt sich um einen umgekehrten Sündenfall: die Wahrheit des Anderschen Denkens wäre erst transzendental objektiviert im Genozid und der atomaren Auslöschung des Lebens. Natürlich weiß Anders das. Deshalb flüchtet er sich in die Rolle des Rufers und Mahners. Dennoch: da er mit keiner Alternative zum Weltuntergang rechnet, sind seine Herleitungen nicht virtualisierbar. Er muß Evidenz und Offensichtlichkeit noch für jemanden beanspruchen, der seinen Analysen zu folgen geneigt ist. Ab einem bestimmten Punkt — das ist die Anderssche Grenzziehung — sind Fragen ganz einfach nicht mehr möglich. Zum Beispiel die: wie könnte eine apokalyptische Kultur sich differenzieren für den Fall, daß ihr Vernichtungspotential sich graduell stabilisieren läßt? Wie läßt Handeln sich skizzieren, das einzig aus Denken diktiert ist, wobei gerade Reflektion die Handlungsmöglichkeiten auf Null reduziert hat? Gehandelt werden muß gewissermaßen in einem totalitären Nullsummenzustand: zwar fordert eine Ethik des Aufhaltens der Vernichtung die Suggestierung einer totalen Handlungsmacht, Reflektion aber zeigt nur eine perfektionierte

5. G. Anders, *Antiquiertheit I*, S. 97-211.

6. Ders., *Antiquiertheit II*, S. 58ff.

Ohnmacht. Die Denken motivierende Ethik verstößt also mit dem Prinzip der Wahrhaftigkeit. Denken wird aporetisch: es ist genau dann unethisch, wenn es ethisch sein will. Aus Kenntnis soll gehandelt werden in einer Welt, deren Analyse nachweist, daß Handeln nicht möglich ist, weil der Mensch sich selber durch die Errichtung der ihn eliminierenden Systeme, die Mitgeschichtlichkeit, d.h. die Vorherrschaft einer Erkenntnis verunmöglichtenden Technik zu einem Objekt des fortlaufenden Geschehens gemacht hat. Wie ist Erkenntnis möglich, wenn ihr Anspruch grundsätzlich das Zugestehen der Unmöglichkeit des Erkennens fordert? Wie ist Handeln möglich, wenn der Nachweis der Notwendigkeit des Handelns aus dem apokalyptischen Zustand der Welt die Handlungsmöglichkeiten auf Null reduziert und die bloße Intention auf Handeln als kompensatorischen Illusion degradierender Verdinglichung behandeln muß? Handeln ist dann nur möglich, insofern es sich selber als unmöglich dekretiert. Aber kann die Unmöglichkeit des Erkennens wiederum erkannt werden? Gilt hier dasselbe Erkenntnisvermögen oder ein anderes, z.B. eine Ahnung, eine archaische Intuition, der aktualisierbare Wille, sich einer archaisch eröffneten Intuitivität zu überlassen?

Anders entwickelt seine ethisch motivierte Antiquiertheit des Menschen, d.h. eine Anthropologie der Selbstvernichtung als Denunzierung der technischen Zivilisation. Er geht davon aus, daß technisch-wissenschaftliche Errungenschaften keineswegs systemneutral oder moralisch indifferent sind. Die Entwicklung der letzten 200 Jahre hat diejenigen Revolutionen geschaffen, die Anders als Zerstörung der Lebensbedingungen nicht müde wird anzuprangern. Er schält paradigmatisch drei solcher Revolutionen heraus: die Iteration der Maschinen, d.h. die Produktion von Maschinen zur Produktion von Maschinen, die ihrerseits — sei als Teil oder als Ganzes — Produktionsmaschinen herstellen. Dabei scheint Anders allerdings die autoritäre Organisation der lebendigen Arbeit als einer gesellschaftlichen Mega-Maschine, d.h. die mechanische Kraft der bloßen, allerdings in gigantischem Maßstab angewandten, teiligen Organisation der menschlichen Arbeitskraft nicht als maschinen-theoretisch bedeutsame Produktionseigenschaft zu werten⁷. Wesentlich ist für Anders hier der individuell formulierbare Verlust der Übersicht übers Ganze, also des Nachvollzugs der aristotelischen Form- und Zweckbestimmtheit, der poetischen Aktualisierung eines Seienden. Als Iteration des Maschinellen gilt deshalb die Eliminierung des synthetischen Prinzips. Damit einher geht der Verlust sowohl der sozialen wie der psychischen wie der ethischen Identifikation mit dem Prozeß der Arbeit. Die zweite Revolution — übrigens formuliert Anders hier keinerlei zeitpunktbezogene historische Signifikanzen hinsichtlich der Bedeutung dieser Revolutionen — besteht darin, daß der Mensch als Objekt der Zeichensysteme und Affektivierungen der Produkte selber, als Regelgröße und Verstärker des Selbstlaufs einer auf Verschleiß und totale Konsumtion hin angelegten Produktewelt funktionalisiert wird. Nicht bloß, daß Produkte ihre stimuliert beschleunigte Abnutzung codieren, sondern daß ihr Denotat, die libidinöse Anverwandlung von durch Warenästhetik perfektionierter Zerstörung der andauernden Gebrauchswerte, Produktion überhaupt als Akt einer gegen die Reproduktionsbedingungen der Gattung gewerteten Handlung erscheinen lassen, ist die sozial Verdinglichung des Menschen. Er kann weder seine Produkte lenken noch die sie akzeptabel erscheinen lassende Zeichenwelt der Wunschökonomie. Der Mensch selber wird zum Medium der Ver-Nichtung der Produkte, die

7. Vgl. Lewis Mumford, *Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht*, Frankfurt 1977, S. 219ff.

schon längst nicht mehr als stoffliche Objekte sich präsentieren, sondern als bloße Optionen auf den Zuwachs an Beschleunigungen ihrer Verwandlung in Abfall und Unwertigkeiten. Die dritte Revolution schließlich ist eine totale, eine der totalen anthropologischen Mutation. Sie ist bezeichnet durch Hiroshima und Nagasaki, durch die Anwendung der atomaren Direktvernichtung all dessen, was menschliche Ethik sich ihrem Kulturentwurf zurechnen mochte. Das ist offensichtlich Günther Anders' plausibelstes und stärkstes Argument. Denn die atomare Letztvernichtungsdrohung belegt, daß Apokalypse ein mathematisches Wirkungsprodukt ist, für das kein Ernstfall mehr die Rolle des Demiurgen oder eines boshaften deus ex machina mehr zu übernehmen hat, sondern daß für dessen Eintreten der Fortgang des Normalen in seiner friedlichen Koexistenz mit dem Pandämonium der automatisierten und übertechnisierten Menschheitsvernichtung vollkommen ausreicht⁸. Damit ist die atomare Vernichtung die abschließend letzte Revolution. In sie sind alle vermeintlich bloß technischen Revolutionen und die allenfalls durch sie bewirkten Ungleichzeitigkeiten und Antiquiertheiten — von der Transporttechnologie über die Apparatisierung der Freizeit, die Totalisierung des Bildschirmkonsums, die Maschinisierung des Körpers, die Kompensation des Leidens an der Arbeit durch die Surrogate von Sport und Sex, selbst Tourismus und ökologische Aggressivität — eingebaut; sie sind ihr systematisch wie quantitativ, ihrer Geltung wie ihrem Wirkungsanspruch nach, unterworfen. Die Verteidigung der Arbeit erscheint bei Anders eindeutig als aristotelisches Ursachegeflecht. Insofern ist die atomare Vernichtungsapparatur auch Ausdruck einer Technisierung der Arbeit, die immer Entmoralisierung des Tuns durch Zerstörung des Ästhetischen, nämlich Suspendierung der Wahrnehmbarkeit, bedeutet. Insofern macht das dem Modell der sensuellen handwerklichen Formprozesse nachgebildete Prinzip von ethischer konkreter Arbeit⁹ deutlich, daß Technik als Synonym für Entmoralisierung und damit Logik apparativer Verdinglichung des Menschen behandelt werden kann. Das ist aber nur die eine Seite. Die andere bezeichnet die Frage, ob denn der Mensch wirklich strikte eine Gegen-(Onto-)Logik zum Maschinellen behaupten könne. Was für ein Interesse verbirgt sich hinter dieser säuberlichen Scheidung des Menschen vom Technischen und seiner Ehrenrettung als einer, dessen Unmittelbarkeit seine Ethik bezeugt, die erst durch mediale Verselbständigung zerstört werde?

Offensichtlich rechnet Anders solcher Art Technisches (für das eine moralisch alternative Verwendung, eine anders gerichtete Nutzung nicht denkbar sein soll) überhaupt in keiner Weise mehr zur Welt des Menschen. Dann müßte allerdings auch die Kraft zur Symbolisierung, die bloße Tatsache der aus Problematisierung und Virtualisierung entstandenen Sprache zum Uneigentlichen des technisch Intermediären gerechnet werden. Daß Anders auf die rationale, dringliche Möglichkeit einer atomaren Vernichtung aufmerksam macht, ist das eine; ein anderes, daß sich vermuteterweise darin eine Signifikanz technischer Hybris ausspreche, die das Wesen des Technischen als überhaupt gegen den Menschen gerichtetes Prinzip des Wahrnehmungsverlustes einsehbar mache. Aber gerade damit könnte Anders die Voraussetzung seines ethisch geforderten Spielraums nicht mehr einsichtig machen. Denn bloß homologes und naturgeschichtliches Denken eröffnet nicht jene Diffe-

8. Vgl. Hans Saner, Zwischen Apokalypse und Lebensqualität. Zur Ethik des Naturwissenschaftlers, in: Verhandlungen der naturforschenden Gesellschaft, Bd. 91, Basel 1981, S. 23ff.

9. Dazu, eigenwillig und herausragend: Georg Glaser, Jenseits der Grenzen, Düsseldorf 1985, bes. S. 160ff.

renz, die allein Realität als veränderbare Konstruktion erweist. Das allerdings ist nachvollziehbar nur, wenn selbst die ontologischen Verselbständigungen eines anti-subjektiven Prinzips als aus Fiktionalisierung hervorgehende Medialität anerkannt werden. Und genau das ist der ästhetische Brennpunkt eines Apokalyptismus: Anders gibt als Wahrheit vor, was nicht mehr problematisierend hergeleitet und interpretatorisch erschlossen werden kann¹⁰: eine einfache Setzung. Die Wahrheit ist dieses oder jenes, aber in jedem Fall sei sie evident. Trotzdem ist sie eine Konstruktion wiederum technischer Vermittlung, denn das Ästhetische hat, wenn es Denken differenziell verschiebt, eine mediale Funktion. Es sei hier nachdrücklich nicht behauptet, daß Anders' Analysen dadurch weniger plausibel sind; aber darum geht es auch nicht. Es geht darum, daß Anders eine Kulturphilosophie beansprucht, welche — wie immer man ihr geneigt ist — eine Ontologie anstelle der Einsicht in die ästhetische Differenz zwischen fiktionalem Zeichen und problematisierter Bezeichnungsrealität setzt und so zwangsläufig auf einen Ontologismus zurückfällt, der gerade ethisch nicht mehr produktiv gemacht werden kann. Denn ethisch wirken kann nur, was ästhetisch ist. Dafür ist die fiktionale Aufschiebung des Realen durch Zeichen konstitutiv.

Anders betrachtet die Konstitutionsformen des technischen Wissens wie die der ökonomischen Technologien als Vorstufe zur direkt kriegerischen Zerstörung der Stoffe und Dinge¹¹. Die strukturelle Angleichung der Lebensformen an die alle Bereiche unsichtbar bestimmenden Großmaschinerien einer apparatisierten Technologie, die auf beschleunigte Vernichtung aller Rohstoffe und damit erst recht des Menschen als Mediums des Fortlaufs der Vernichtung¹² setzt, bedingt eine Umkehrung von Realität und Phantastik. Es entsteht eine grundsätzliche Wahrnehmungsaporie: Wahrnehmung hat sich einzig noch zu bewähren an der Nicht-Wahrnehmbarkeit des Realen. Die vorgeblich ‚realistische‘ Wiedergabe des Realen erliegt wie jeder Positivismus dem Zwang zur Flucht. Realität bestimmt sich hinter und neben dem Sichtbaren als die Funktionale einer Welt, die nicht mehr Bilder ihrer selbst liefert¹³. Das bestimmt den Mechanismus einer ‚prometheischen Scham‘¹⁴: Vorstellbarkeit greift grundsätzlich zu kurz und fällt hinter Machbarkeit zurück. Die Logik der Handlung ist eine der Umsetzung: was immer erfunden und produziert worden ist, ist nicht nur intentional auf Verwirklichbarkeit angelegt, sondern materiell nur konzipiert als Vorgriff auf seine Realisierung. Solange prometheisch zurückgenommene Scham nicht die Selbstherrlichkeit des Produzierens verhindert, solange gibt es in dieser Optik keinen Bruch mit der eindimensionalen Logik voll umfänglicher Realisierung von Plänen, Einrichtungen, Konzepten und Absichten. Die Logik der Forschung ist zunehmend militärisch-industriell organisiert, eine Logik der Umsetzung wäre die kraft Wahrnehmung einer Differenz ethisch befähigte Suspendierung der menschlichen Pläne und damit eine Utopismuskritik am Realen selbst. Deshalb ist für die praktische Konstruktion einer sol-

10. Vgl. G. Anders, *Antiquiertheit II*, z.B. S. 155 („wahr ist ja umgekehrt, daß“), S. 213 („wahr ist vielmehr“) und viele andere Belege apokalyptischer Rhetorik: Eigentlichkeit einer Wahrheitssuggestion, die als Gestik vorgetragen wird.

11. Ebda., S. 285.

12. Die spezifische Verbindung des Phantomatischen mit der exponentiell wachsenden Beschleunigung hat Anders nicht nur früher, sondern genauer gesehen als Virilio oder gar Flusser.

13. Anders, *Antiquiertheit II*, S. 327.

14. Vgl. ders., *Antiquiertheit I*, S. 21-95.

chen Erkenntniskritik die Begründung der Vermittlung einer solchen differenziellen Inter-Medialität zwischen Plan und Realitätsanspruch entscheidend. Das wäre eine Grundlegung des Ästhetischen. Die Einsicht darin verstellt sich Anders aber mit einer ontologischen Kulturkritik, die das Ästhetische in der Verlängerung der Kritik der Massenkultur als Material systematischen Betrugs, als Fetischisierung des sinnlich erscheinenden Entzugs der Einsicht in das Eigentliche denunziert. Anders' Mißtrauen in die medialen Techniken der industrialisierten Freizeitkultur — deshalb immer wieder seine Invektiven gegen die elektronischen Bildmedien¹⁵ — macht ihn blind für die Tatsache, daß selbst im fiktional gesetzten unschuldigen Urzustand, als bloße Anthropologie, Imagination und Symbolisierung, visuelle und logische Systeme der Interpretation von Welt nicht über eine absolute Unterscheidungskraft zwischen wirklicher und fiktiv-medialer Wirklichkeit verfügen. Virtuuell nämlich ist der Aufbruch aus dem Bann des Unmittelbaren immer nur fiktional zu leisten. Die Problematisierung des Realeñ ist nur möglich durch die anerkannte Realität des Imaginativen. Denn nur imaginativ lassen sich wirkliche und mediale Realität unterscheiden. Beide gehen aus der Bestimmtheit des Irrealen durch (immaterielle) Wahrnehmung hervor. Anders' unterstellt einen sensuellen Realismus, der Eigentlichkeit — wie alle derartigen Kulturapokalyptiken¹⁶ — in die vermeintlich medienfreie Vorgeschichte verweist. Er sitzt einer Fiktion auf, deren Realität eben gerade in der Realitätsanpassung von Techniken — im weiten Sinne verstanden als kulturelle Kompensationen natürlicher Defizite, also auch als: Künste — sich bewährt. Und zwar noch dann, wenn dieser Angepaßtheit nicht die moralische Qualität eignet, die rigide Moralisten wie Anders gerne hätten. Seine Analyse verwandelt sich am Punkt der Koppelung von Widerspruchsfreiheit und diese objektivierender Handlungen in eine Zurücknahme der Probleme einer Logik der Umsetzung. Denn für diese wären gerade Ungleichzeitigkeit, Widerspruch, Unzulänglichkeit, Störung und Verlust kennzeichnend. Anders kann seine Kulturkritik nur durch Tugendterror retten. Das bedeutet eine Umkehrung der gerade moralisch hilflosen Wahrheit: nur der Weltuntergang bewiese die Analytik derjenigen Andersschen Gedanken, aus denen die Einsicht in moralische Handlungsfolgen und ethische Gebote diesseits jeglichen freien Willens mechanisch diktiert werden könnten. Anders setzt auf eine Kultur des Ernstfalls. Damit verdoppelt er, was er in seinen Analysen dem Realen vorwirft, an der Ethik des eigenen Erkennens. Er degradiert das moralische Subjekt seiner eigenen Analysen zur bloßen Mitgeschichtlichkeit. Das ist nicht allein unsinnig, sondern logisch skandalös: die bloße Tatsache, daß die Realität durch ein Denken von der Art des Andersschen analysiert und auf den Kern ihrer produzierten ethischen Defizite gebracht wird, widerspricht der Dekretierung der totalen Hilflosigkeit und der universalen Verblendung. Es ist nicht einzusehen, wie Anders dem von ihm objektivierten Totalitarismus massenkultureller Verblendung selber entgehen könnte, es sei denn, er schiebe sich ein göttliches Bewußtsein zu. Anders teilt mit der Tradition der gesamten kritischen Theorie die Verschmelzung eines gesellschaftlichen mit einem transzendentalen Bewußtsein. Das gilt natürlich erst recht, wenn die prägenden alltagskulturellen Mystifikationssysteme von Konsum, Bildschirm, Warentempel, Unterhaltung und Star-Tum für eine gewissermaßen methodische Nutzung

15. Z.B. Antiquiertheit II, S. 51, 53, 81, 90, 170, 196, 210ff., 248ff., 266, 273, 286, 347, 453.

16. Ein ebenso erfolgreiches wie banales Beispiel: Neil Postman, *Wir amüsieren uns zu Tode*, Frankfurt 1985; dazu: Hans Ulrich Reck, *Das Verschwinden der Politik im Showbusiness*. Zu Neil Postmans Plädoyere für die Abschaffung der modernen Kultur, in: *Merkur* 6/1986, München, S. 515ff.

dieser Synthese aus der Logik eines ‚Systems‘ an diesen Begriff von ‚Totalität‘ gebunden wird. Empirisch läßt sich so natürlich Evidenz erzwingen. Aber erkenntnistheoretisch bleibt hier nichts weiter als eine Erschleichung: entweder gilt Totalität als übergeordnete Bestimmtheit im Sinne eines absolut verbindlichen Handlungsdrucks und dann ist nicht zu erkennen, wie überhaupt Einsicht in sie möglich wird. Ober aber sie ist eine Fiktionalisierung, mit der auf bestimmte Tendenzen der Kulturentwicklung hingewiesen werden soll, und dann ist nicht zu sehen, wie ihre analytische Begrifflichkeit, die Bestimmtheit des Anspruchs an Ver-Fügung soll aufrechterhalten werden können. Ist ein Einzelner Teil eines bestimmenden Ganzen, dann kann er bloß die Relationen des Individuellen zu einem Ganzen, aber nicht dessen absolute Struktur erkennen. Das ist die Begriffsaporie der kritischen Theorie seit je¹⁷: ein Einzelner, der im Namen einer Einsicht in die Totalität die Unmöglichkeit ihrer Einsicht durch einen Einzelnen dekretiert. Natürlich würde ein erkennender Einzelner bereits eine Suspendierung des Totalen an diesem selber vornehmen: es wäre nur noch eine relativierte Ganzheit. Diese Relativierung aber ist eine ästhetische Beanspruchung von Handlungsformen. Daß Anders nicht hier ansetzt, belegt, daß ihm die Apokalyptismusrhetorik prinzipiell zwingend erscheint. Denn andernfalls hätte er seine Tendenzanalysen (deren Qualitäten im einzelnen davon nicht abhängen) auf die ästhetische Differenz und die Erfahrung stützen müssen, daß kein System die Selbst- mit den Fremdbezügen homolog zur Deckung bringen kann. Es ist deshalb für Anders auch kein Problem, ganz individuell zwischen von der Natur vorgesehenen und von der Natur nicht vorgesehenen Lebensformen zu unterscheiden¹⁸. Anders gesagt: für diese Art Kulturkritik sind die ‚Automationshirten‘ selbstredend immer die Anderen¹⁹. Für Anders fällt das Leben mit Konformierung schlechthin zusammen²⁰. Doch auch hier gilt: der dem System angelastete Zwang zum Konformismus entspringt zu nicht geringen Teilen einer behavioristischen Theorieoptik. Auf die Hintergrundannahmen des unterschiedlosen Gelingens vollkommener Identität der Menschen mit der Gewalt der gesellschaftlichen Formen²¹ muß, im Gegenzug gegen solche theoretische Blick-Selektion, das ästhetische Argument verweisen. Die befürchtete Gleichheit der Menschen ist nicht zuletzt ein Hoffnungssurrogat für den Verzweigungstheoretiker, der in dieser Gleichheit die Richtigkeit seiner Theoriewahl bestätigt sähe (und diese Richtigkeit ist ihm — das ist der spezifisch philosophische Anspruch, den Anders in seiner Kritik der akademischen Philosophie mehr als deutlich anmeldet²² — offensichtlich jenseits der Phänomenalität der soziologischen Betrachtungen wichtig). Anders substituiert am Beispiel der Reklame die Dinglichkeit durch ihre rhetorische Appellation²³. Genauso hofft er, mit seinen Theorieperspektiven insgesamt verfahren zu können: daß ihre Rhetorik ihre Dinglichkeit in die Welt setzt. Deshalb kommt es Anders zupaß, sagen zu können, wir lebten bereits in einem nach-ideologischen Zeitalter²⁴. Denn die Totalität einer durch und durch ideologisierten Pro-

17. Dazu Michael Theunissen, *Gesellschaft und Geschichte. Zur Kritik der kritischen Theorie*, Berlin 1969.

18. So in *Antiquiertheit II*, S. 24.

19. Vgl. ebda., S. 30.

20. Vgl. ebda., S. 143.

21. Vgl. ebda., S. 149f.

22. Vgl. ebda., S. 411ff.

23. Vgl. ebda., S. 160ff.

24. Vgl. ebda., S. 190.

duktwelt, die das ‚Menschliche‘ ausgeschlossen hat, liefert jenen Zwang zur Geschlossenheit, den Anders für seine Ontologie braucht. Er kann seine Ethik nur als apokalyptischen Dezinismus diesseits der eigentlich erübrigten Willensfreiheit einklagen, weil in seiner Theorieperspektive das Ästhetische von den Verführungsapparaturen der Warenerotik, der Sexualisierung des Konsums und den Lügen der Werbung besetzt ist. Anders braucht den Begriff des Ästhetischen äußerlich und folglich völlig falsch. Deshalb greift er auch ‚Medialität‘²⁵ an. Allerdings verkehrt er diesen Begriff: er versteht darunter die Ununterscheidbarkeit und die Unterschiedslosigkeit zwischen Aktivität und Passivität. Natürlich bewirkt das eine Suggestion von Unmittelbarkeit. Anders würde dem nur entgehen, wenn er die kommunikativen Gehalte des Ästhetischen aus der Medialität, der Differenz, entwickeln würde. Anders‘ Theoriemodell gehört zur Ideengeschichte der Ästhetikfeindlichkeit, die im Zeitalter der potenzierten elektronischen Bilderzeugungsapparate eine neue Schein-Evidenz erhalten hat.

Theorieintern kann man sich abschließend mit dem Verzeichnen eines logischen Selbstwiderspruchs begnügen, der – ganz im Stil des vorgeschlagenen Apokalyptismus – Analyse im Gestus des verweisenden Zeigens aufscheinen läßt. Hier in Form zweier Zitate: „... während das Faktum der Großtechnik, das unserer Gefahr zugrundeliegt, unidentifizierbar bleibt und weder bekämpft noch dingfest gemacht werden kann.“²⁶ „Wir werden der Fähigkeit beraubt, Realität und Schein zu unterscheiden.“²⁷

2.2. Neuerliche Sehnsucht nach gelungener Identität

Der Erfolg der Kynismusthesen von Sloterdijk²⁸ hat mehrere Voraussetzungen. Zunächst verwertet er einen Überdruß an der akademisch-formalistischen Philosophie, indem er philosophisches Renegaten- und Außenseitertum in die ironisch umspielte Form des philosophischen Großdiskurses zurückbringt, d.h. also die externe Weisheitsrhetorik mit den internen Logikbedingungen diskursiver Äußerungen vereint. Bereits das ist eine Medienleistung, die auf der Popularisierung der Denkwelten im Anschluß an die Rezeption des französischen Post-Strukturalismus²⁹ beruht, nicht zuletzt vermittelt durch bildende Kunst, Video und die Ausstellungs- sowie insgesamt Publikationstätigkeit des Centre Georges Pompidou in Paris. Nicht die Dekretierung eines Modischen ist hier angezeigt, sondern die Tatsache, daß Symbolisierungen materiell werden, indem sie durch materielle Medien der sozialen und politischen Distribution von Imagination zu Realitäten gemacht werden. Denkformen, Verhaltensmodifikationen, Einstellungen, Stilisierungsattitüden, Selbstverständlichkeiten und intentionale Befindlichkeiten entspringen den Diskursformen, die als eigentliche institutionelle Praxisformen semiotischer Zeichenrituale, als potentielle sozio-

25. Ebda., S. 202, vgl. Antiquiertheit I, S. 286ff.

26. Antiquiertheit II, S. 409.

27. Ebda., S. 252.

28. Peter Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, 2 Bde., Frankfurt 1983; vgl. ders., Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt 1988, S. 60ff., 108ff.

29. Vgl. Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, a.a.O.; Manfred Frank, Was ist Neostrukturalismus?, Frankfurt 1984; Jürgen Fohrmann/Harro Müller, Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt 1988.

logische Formen der symbolischen Gewalt angesehen werden müssen³⁰. Es ist im Zeitalter der medialen Fiktionalisierung nicht mehr so, daß Produkte zirkulieren; Öffentlichkeitsansprüche und bedeutsame Geltung werden aus dem Programmieren von Diskursbedingungen und Distributionsformen entwickelt. Die dafür geeigneten Produkte sind Programmiergrößen mit dem Eignungszwang, die Beherrschung der Distributionsformen adäquat zur Darstellung zu bringen. Insofern ist der Grund-Modus philosophischer Denksprüche im Medienzeitalter an die rituell perfektionierten Techniken des In-Szene-Setzens gebunden³¹. Die zweite Bedingung ist eine Konjunkturfrage der Wirkungsgeschichte philosophischer Kulturkritik. Hier schließt die nachkritische Phase der französischen Philosophie an die durch kritische Theorie vermittelt politisch besetzte Ausblendung älterer Metaphysiken, konkret: an Heidegger und damit an die Diskreditierung des Metaphysischen an. Die hier vollzogene Revision hat zusätzlich das kokette Moment, im Modus der Dissidenz an eine Bastion akademischen Philosophierens anschließen und philosophisches Renegatentum als Anspruch an althumanistische Ernsthaftigkeit präsentieren zu können. Sachlich entscheidend sind hier ontologische Strukturgleichheiten zwischen der heideggerischen Metaphysik (die vorsokratische Ununterschiedenheit zwischen Subjekt und Objekt intendiert) und den auf der Linie von Lévi-Strauss, Lacan, Althusser, Foucault und Derrida — allerdings mit ganz anderer Interessenrichtung vollzogenen — Dekonstruktion eines identitätsphilosophischen Subjekt- und Bewußtseinsanspruchs. Die post-strukturalistische Phase dieser vielfältigen französischen Philosophien ist gekennzeichnet durch die Radikalisierung einer Kritik an Vorstellungen, Sein besetze eine reine Präsenz. Gegen die Auffassung, diese Präsenz lasse sich in der Ordnung des Sprachlichen so auslegen, daß die Eindeutigkeit von Sinn (namenstheoretisch³²) als Reich objektiver Bedeutungen, als ontische Selbstentbergung des Metaphysischen resultiere, wenden sich die Studien der in Schrift, Archiven und Lexika als kollektives, transpersonales Gedächtnis sedimentierten Systeme des menschlichen Wissens, die Derrida und Foucault betrieben haben³³. Dekonstruktion bedeutet³⁴ die Anerkennung der unaufhebbaren Verweisungsfunktion der Zeichen als Zeichen (und nicht als Namen, seis des Ontischen oder des Heiligen wie z.B. in der jüdischen Philosophie³⁵). Der raunenden Stimme als dem privilegiert beanspruchten Ort sich

30. Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt 1982; ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt 1970; ders.

31. Deren bis zur bewußten Ununterscheidbarkeit von Lebensweltphilosophie und Design reichen Phänomenologie hat Peter Sloterdijk 1987 in einem Vortrag im Zürcher Museum für Gestaltung pointiert: ‚In-Szene‘.

32. Vgl. als analytisches Pendant: Saul Kripke, *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt 1981.

33. Vgl. dazu Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt 1971; ders. *Archäologie des Wissens*, Frankfurt 1973; anhand einer Heidegger-Lektüre entwickelt bei Jacques Derrida, *Ousia*, in: *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt/Berlin 1978; ders., *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, Frankfurt 1988; ders., *Psyché. Inventiones de l'autre*, Paris 1987; zum Verhältnis von Politik und Kunst in der Heidegger-Rezeption: Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fictition du Politique*, Paris 1988.

34. Vgl. dazu: Fohrmann/Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien...*, a.a.O., S. 81ff., 95ff.

35. Vgl. Walter Benjamin, *Lehre vom Ähnlichen*, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1., Frankfurt 1977, S. 204ff.; ders., *Zur Kritik der Gewalt*, in: ebda., S. 179ff.; ders., *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: ebda., S. 140ff.; Gershom Scholem: *Walter Benjamin und sein Engel*, in: Siegfried Unseld (Hrsg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt 1972, S. 87-138; ders., *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, in: ders., *Judaica III. Studien zur jüdischen Mystik*, Frankfurt 1973, S. 7-70.

selber offenbarer Metaphysik setzt Dekonstruktion die Schrift entgegen als, wie Derrida das nennt, ‚différance‘, als unterscheidende Leistung einer Preisgabe der Ähnlichkeits-suggestion zwischen dem Zeichen und seinem ontologischen Imitat im Reich der Ideen. Darin darf man insgesamt die ästhetische Grundlage der französischen Diskursphilosophien erblicken, denn diese Art Differenz suspendiert die Identität der Sprachzeichen mit ihrem ontischen Bezeichnungskorrelat und interpretiert sich selber als Bewegung eines zugunsten des Fortgangs von Interpretationen vollzogenen Aufschubs. Darin leitend ist eine Absage an jegliche Verdinglichung der Differenz. Sie wird zu einem ästhetisch zu entwickelnden Modus der Unterscheidung.

Diese ästhetische Bezüglichkeit ist es vor allem, die Sloterdijk nicht allein beerbt, sondern zunehmend — und dies ist die dritte wesentliche Zeitgeistbedingung seines Philosophierens — mit neuer Identität und Ganzheit versprechenden, positiv zustimmungsfähigen Weltdeutungskonzepten — z.B. dem von J.E. Berendts ‚Nada Brama. Die Welt ist Klang‘ und den Chancen eines so eröffneten Rückgriffs auf die Ungleichzeitigkeiten eines verschütteten Harmonikalismus³⁶ — verbindet. Obwohl Sloterdijks Kynismus ein Spielprinzip bedeutet, das Metaphysik als mögliche Variante eines kosmologischen Würfels behandelt, das im Ausnahmefall durchaus so etwas wie Wahrheit, Signifikanz und Identität produzieren könne, ist das die Analyse bestimmende Modell deshalb noch nicht ein zur Metaphysik differenzielles. Denn Indifferenz ist kein aus Irrtum zufallendes objektives Gut, sondern Produkt eines Trainings, das keinesfalls weniger anspruchsvoll ist als das einer positiv heilsgeschichtlichen Metaphysik. Sloterdijk geht also zunächst von der durchaus beruhigenden Möglichkeit aus, auf identitätszwingende Metaphysiken zugunsten einer Alltagslist konzeptualisierter Irrtumsverwendung verzichten zu können. Aber in radikaler Weise vollzogen würde das den Verzicht auf eine alternative Welterklärung bedeuten. Diesen Preis will Sloterdijk offensichtlich gegenüber den Lockungen einer Ganzheitsphilosophie nicht bezahlen, die Ganzheit ganz einfach dort ansetzt, wo sie nie mit Identität als einem Letztverbürgungsmodell in Berührung gekommen ist, nämlich in der Grauzone von Weisheit und einem Kulturrandlativismus, der seit Feyerabends Beliebigenprogramm, das Rationalität mit einem Dezisionismus krudester, jeweils momentanierter Meinungseinstellung zusammenfallen läßt³⁷, schlicht alles an Rationalität zuläßt, was beansprucht wird. In

36. Zur Wiederaneignung des pythagoreischen Harmonikalismus: Hans Kayser, Ein harmonikaler Teilungskanon. Analyse einer geometrischen Figur im Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt, Zürich 1946; ders., Lehrbuch der Harmonik, Zürich 1950; Paul v. Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982; für die Darstellung der Postulate von J.E. Behrens: Peter Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt 1987, S. 85ff.

37. Gleichwertigkeitsbehauptungen hinsichtlich aller überhaupt vorfindlichen oder beanspruchbaren Traditionsorientierungen markieren die metaphysische Phase einer durch Erkenntniskritik radikalisierten Erkenntniskrise, für die Paul Feyerabend das Stichwort, ‚anything goes‘, nicht aber die kulturelle Reflektion, nämlich das Durchschauen der Bedarfslage, eines metaphysischen Relativismus als des neuen absoluten Geltungsprinzips für bloß habituelle Wahrheitsansprüche, geliefert hat. Vgl. dazu Paul Feyerabend, Erkenntnis für freie Menschen. Veränderte Ausgabe, Frankfurt 1980, S. 27ff., 39ff., 68ff., 97ff., 134ff., 195ff.; ders., Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie, Frankfurt 1976, z.B. S. 230ff.; ders., Die Autorität der Wissenschaften, in: ders., Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften. Ausgewählte Schriften 1, Braunschweig 1978, S. 153-367.

seinem zum Traktat ergänzten Vortrag unter dem Titel „Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung“³⁸ — dessen Titel deutlich Konnotationen zur Technik-Apokalypse von Günther Anders aufweist — benutzt Sloterdijk den kulturell gewachsenen Freiraum für die zu mythischer Historienerzählung zurückkehrende Art eines zeitbezogenen Philosophierens. Nur ein formalistisch-akademischer Standard würde dogmatisch diese Möglichkeit als apriori ungenügend zurückweisen und übersehen, daß es in der Tat um einen kulturellen und keineswegs einen bloß subjektiven Denk-Spiel-Raum geht. Sloterdijk wendet gegen den Ontologismus zunächst eine szientistische Gegen-Plausibilität. Das z.B. läßt sich einfach setzen: die Sonne geht auf. Dies gilt als philosophische Wahrheit und nicht die wissenschaftliche Variante, daß richtig zu formulieren sei: die Erde dreht sich um die Sonne. Nun ist aber vorab nicht einzusehen, weshalb in Reaktion auf die in der Philosophiegeschichte — mit der Auflösung der antiken Skepsis durch die mittelalterlichen Glaubensontologien beginnend — gepflegte verächtliche Abwertung des alltäglichen Bewußtsein als Philosophie schon die bloße Umwertung dieses Sachverhalts soll gelten können. Gleichviel: Sloterdijks Kernmetapher verrät nicht nur einen merkwürdigen Sentimentalismus gegenüber demjenigen common-sense, der in Deutschland nie wissenschaftswürdig (allerdings sehr wohl in der harten Währung der politischen Mystifikationen anerkannt) geworden ist. Darüberhinaus liegen Stärken (deskriptiv-phänomenologischer Art) und Schwächen (konzeptuell-reflexiver Art) von Sloterdijks Philosophieren (das, kulturell gewertet als Beispiel, tatsächlich ein philosophisches Denken ist, wie jedes, das Reflektionen anstellt) in der Tatsache, daß sein Denken die Ordnung eines sich selber vervollkommenen Metaphorismus hat und — nicht selten in Nähe zu Heidegger, den er als Meisterdenker zu rehabilitieren bestrebt ist — so als Iteration von Bezeichnungen und Worten wirkt.

In-Szenierung als Programm, — mit Sloterdijk hat ein zeitgemäßes durchaus anständiges intendiertes Denken eine Immunitätsgrenze gegenüber Design erreicht. So gilt Sloterdijks Denken als Perpetuierung von Nicht-Fortschrittlichkeit und als Poesie eines Augenblicks, der sich selber in Permanenz als jeweils ersten Augenblick, als prima philosophia setzt³⁹. Gegen den Überhang des Kreativen fordert Sloterdijk zwar die Grundlegung des Ästhetischen im tradierten Sinne als Wahrnehmung, bestreitet aber dennoch gerade der Moderne diesen Rezeptionsbezug⁴⁰. Modernität gilt ihm als Eröffnung einer Perspektive auf die durch Modernitätskritik ermöglichte Verweigerung von Kohärenz und ontologischer Signifikanz⁴¹. Deshalb muß Theorie eigentlich als Therapie, Reflektion als Relaxing, Kultur als Kult gelesen werden. „In meinen Augen sind neu-metaphysische Theoriekompositionen nur als ptolemäische Entspannungsübungen zu verstehen.“⁴² Die Semantik des Musikalischen gibt dafür ein methodologisches wie ein ontologisches Beispiel: Ontologie als gewirkter Klangteppich des Realen greift die Metaphysiktradition substanziell auf und wendet den Harmonikalismus (allerdings unter Ausblendung seiner mathematisch strengen Konstruktion) auf die Vision einer neuen Weltganzheit an. Am sympathischsten an dieser Konstruktion ist die Verweigerung des Ernstfalls; die Ästhetik des Spiels ist nicht ein Themenbereich, sondern das reale Feld des sich selber entwerfenden Philosophierens.

38. A.a.O. [Anm. 36, Sloterdijk].

39. Ebda., S. 54, 103.

40. Vgl. ebda., S. 66, 126.

41. Vgl. ebda., S. 29f., 61f., 102.

42. Ebda., S. 113.

Die ptolemäische Alltäglichkeit derer, die ihren Augen, ihren leiblichen Sinnen, dem Erfassen des Erscheinenden vertrauen, wird zur anthropologischen Residualität und damit durchaus zum schuldlosen Naturzustand der Eigentlichkeit gemacht. Sloterdijk tendiert trotz einer differenzierten Beschreibung der Kultur der Moderne dazu, deren Ästhetik als Technikkomplex der Mobilmachung zu konzeptualisieren, um den Gegenzug überlegenen ästhetischen Komplexitätssuchens nicht nur als neue Kultur zu beanspruchen, sondern als Konsequenz aus dem Defizit der Moderne abzuleiten. Damit wird aber ein Selbstverständnis auf eine Nachgeschichte projiziert, von deren Anspruch mit Sicherheit bloß die Kritik der Gegenwart bleibt. Deshalb die Rede von einer ‚postmodernen Ästhetik‘ auch hier, die doch eigentlich heißen müßte: Plädoyer für etwas Anderes. „Aufs ganze gesehen vollzieht die postmoderne Ästhetik eine Rehabilitierung der mesokosmischen, lebensweltlich bewährten Sinnlichkeit angesichts der mobilisierenden Ästhetiken“⁴³. Abgesehen davon, daß die „postmodernen“ Ästhetiken keinesweg den Eindruck erwecken, sie seien über massive Kulturkampf-Rhetorik erhaben, müssen doch ernsthafte Bedenken angemeldet werden, Sinnlichkeit als lebensweltlich bewährt dieseits der Diskussion um Entfremdungs- und Apokalypse-Thematiken zu beanspruchen. Es fehlt Sloterdijk prinzipiell an einem auf Zusammenhang (genauer: Erfahrung des Zusammenhangs von Brüchen in Zusammenhängen) hin angelegten Begriffs des menschlichen Sinnesvermögens, zu dem kategoriale Orientierungen ebenso zu rechnen sind wie die kollektiv abgelagerten Bedingungen der verschiedenen Symbolisierung, d.h. die Erkenntnis der Abhängigkeit der Sinnenserkenntnis von medialen Vermittlungen der durch sie gelieferten Reize⁴⁴. Dem entspricht die Beschreibung der Krise der Philosophie als eines Syntheseverlustes und umgekehrt: die Beanspruchung einer wieder möglichen Philosophie als eines Hanges zu „neo-synthetischen Systemen“⁴⁵. Sloterdijk setzt auf die permanente subjektive Verflüchtigung aller objektiven Setzungen durch das Prinzip einer offenen Erfahrung.⁴⁶

Offene Erfahrung impliziert hier aber nicht nur die Bedingung, daß Erfahrenes ohne Interpretation nicht konstituiert werden kann, sondern daß die Öffnung der Organe des Menschen mit der ontologischen Verfassung der Welt wirklich korrespondiert. Zwar verspricht die Rede von der Neo-Synthese einen substanziellen Monismus, aber offensichtlich hält Sloterdijk an einer dualen Konzeption fest. Damit der Mensch sich selber als den sich konstituierenden Entwurf erfahren kann, als den er in seinem Begriff sich zu setzen bestrebt ist, muß er der Welt als ontisches Dasein vorformen, was von ihr her bereits vor der Aneignung durch den Menschen den Menschen enthält. Diese sensualistische Konsequenz aus einem wie seit je ontologisch vorgeordneten Materiebegriff zieht Sloterdijk, allerdings ohne sich der Konsequenzen wirklich bewußt zu sein. „Da die Welt etwas ist, was sich in Grenzen von sich her zeigt, werden unsere auf sie zugehenden Organe bestätigt und geformt“⁴⁷. Damit aber eliminiert Sloterdijk die negative Differenz, die erst den ihn letztlich interessierenden Begriff des Ästhetischen als eine spezifisch kulturelle und nicht bloß naturgeschichtliche Erfahrung begründen könnte. Auch Sloterdijk bestätigt eine merkwür-

43. Ebda., S. 69.

44. Für einen solchen, Medienaspekte und Erfahrungsformen integrierenden Begriff des Sinnenszusammenhangs vgl. Oskar Negt/Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt 1972, S. 232ff., 267ff.

45. Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung ... a.a.O., S. 88 und ff.

46. Vgl. ebda., S. 39, 115, 118.

47. Vgl. ebda., S. 69.

dig dauerhafte Erfahrung in der Geschichte von intellektuellen Wandlungsvorschlägen: die zunächst scheinbar widersinnige Koppelung von Vorschlägen synthetischer Öffnung mit einem reduktionistischen Vernunftbegriff. Merkwürdig allerdings bleibt dieses Phänomen nicht, wenn man sich den Mechanismus verdeutlicht, durch den es bedingt ist: da Rationalität zur Gegnerschaft rechnet, die in den Systemen eines mit der Technik verschworenen Wissens aufgesogen worden sei, ist ein erweiterter Begriff von Vernunft nur anti-rationalistisch propagierbar. Das entspricht einer linearen und homologen Lektüre von Geschichte: die Ungleichzeitigkeit alternativer Traditionen — mit dem kohärenten Bezugspunkt Aristoteles zum Beispiel über die mittelalterlichen Araber⁴⁸, Giordano Bruno und Spinoza zu Schelling², Simmel und Jean Gebser führend⁴⁹ — wird nominalistisch unterschlagen mit dem Interesse, einen gesetzten Realismus (objektivistisch vorpiegelnd) als lineare Wahrheit des Wirklichen auszugeben. Das gelingt aber nur, wenn und indem man den rationalistischen Reduktionismus als Horizont der tradierten Wahrheiten, als Qualität der Sache selber ausgibt. Diese Leistung übernimmt bei Sloterdijk der Begriff des Ptolemäischen: in ihm werden Alltagsbewußtsein und reduktive Rationalität der vorgeblich diesen Alltag technisch-szientistisch austrocknenden Wissenssysteme und Erkenntnisinstitutionen einer reduktiven Philosophie abstrakt getrennt. Das ist plausibel; zumindest ebenso plausibel wie der Beschluß, die ptolemäische Ansicht vom Aufgang der Sonne nicht bloß als kulturelle Sprache der Lebensformen anzuerkennen, sondern zum apodiktischen Paradigma wahren Erkennens aufzuwerten. „Ich glaube, daß das, was wir Rationalität nennen, im Grunde nichts anderes als eine ptolemäische Funktion des Verstandes ist“⁵⁰. Damit ist der Zerfall der Philosophie als Metaphysik des Vorurteils vollumfänglich rehabilitiert. Der common-sense als kulturelles Pendant eines hochentwickelten positivistischen Formalismus, wie er aus der angelsächsischen analytischen Philosophie weitherum als Tugend bekannt geworden ist, findet nun auch Einzug in eine zum Alltag gewordene Heideggersche Ontologie, die in universalen Metaphorismen den Weisheitsbedarf der spätkapitalistischen Unterhaltungswelt auf die ptolemäische Schwundstufe der subjektiv gesetzten sensuellen Plausibilität gebracht hat. Triumph des Zuträglichen — wobei mit aller Sympathie für das ja gerade durch das Alltägliche und Vorfindliche möglich gewordene quasi-metaphysische Verschonen von Welt und Geschichte⁵¹ zugestanden sei, daß die Selbstverständlichkeit des bloßen Meinens als warmherzige Philosophie selten so eloquent und elegant vorgetragen worden ist wie bei Sloterdijk —, der Triumph des Zuträglichen schließt nicht allein den Re-Codierungsprozeß des philosophischen Nihilismus seit Nietzsche (denn das Banale ist

48. Vgl. Ernst Bloch, *Avicenna und die Aristotelische Linke*, in: ders., *Das Materialismusproblem ... a.a.O.*, S. 479ff.; W. Montgomery Watt, *Der Einfluß des Islam auf das europäische Mittelalter*, Berlin 1988.

49. Zum Kontext von Giordano Bruno: Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1972), Reprint Darmstadt 1977; zu Schelling: Manfred Frank, *Der Unendliche Mangel an Sein*, Frankfurt 1972; zum Verhältnis von Bloch und Schelling: Jürgen Habermas, Ernst Bloch. Ein marxistischer Schelling, in: Jürgen Habermas, *Philosophisch-politische Profile. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt (3. erw. Aufl.), 1981, S. 141ff.; zu Spinoza: Antonio Negri, *Die wilde Anomalie. Spinozas Entwurf einer freien Gesellschaft*, Berlin 1982; Georg Simmel, *Philosophische Kultur* (1923), Berlin 1983; Hannes Böhringer/Karlfried Gründer (Hrsg.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwenden*: Georg Simmel, Frankfurt 1976; Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, Stuttgart (3. Aufl.), 1966.

50. Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung ... a.a.O.*, S. 113.

Metaphysik und muß nicht metaphysisch verdoppelt werden) als mediale Strategie von Denkfiguren ab, die wie Einkleidungsmodelle behandelt werden. Was darin gravierend mit befördert wird, ist die Eliminierung eines Ästhetikbegriffs, der anthropologische Differenzierung meint und nicht bloß die durch Ausstattungsbedarf diktierten Versatzstücke eines ‚neuen‘ Denkens, mit dem das Subjekt sich seine soziale Anerkennbarkeit in einer Welt retten will, die für derartig komplexe Konsensbildungen nicht mehr eingerichtet ist. Man kann ohne Zweifel den Ptolemäismus als ausreichend ansehen, um philosophisch das Leben heute zu bestreiten. Aber dann muß man ihn so praktizieren, wie er eben gerade erscheint. Ihn philosophisch zu verdoppeln, ist etwas ganz anderes. Daß man mit einem reduktiven Rationalitätsbegriff blendend über die Runden kommt, sei nicht bestritten. Bestritten sei bloß, daß man mit einer Rationalität behauptenden Philosophie der Reduktion von Rationalität dem mit der falschen auch die wahre Welt abschaffenden Nihilismus⁵² noch irgend etwas Interessantes oder gar Neues hinzufügen könnte. Man kann die Philosophie der ptolemäischen Reduktivität nur schweigend vertreten: nämlich in der konkreten Fülle des einem durch ihre Verlebendigung zufallenden Glücks. Das macht sprachlos und strahlend. Wo immer man aber eine Absetzung vertritt, dort ist man immer schon von einem ästhetischen Differenzialismus ausgegangen, der gerade nicht der Trost des Zufallenden hinter sich weiß, sondern die Krise eines Bruchs mit dem Unmittelbaren. Wo mit großem rhetorischem Aufwand die poetische Fülle des Konkreten, der unmittelbaren Dogmen zu einer eigentlichen wahren rationalen Philosophie aufgeblasen wird, dort verliert nicht allein die Welt ihren Reiz (denn sie liegt nicht einfach vor; vielmehr wird sie erst in Differenz produziert), dort entpuppt sich derartige Philosophie ganz einfach als Feuilletonismus. Dem steht bekanntlich jede Laune gut zu Gesicht, wofern ihr Ausdruck den ästhetischen Bedürfnissen des flüchtig beruhigenden Lesens gehorchen kann. Insofern bleibt von Sloterdijks Philosophieanspruch sein Wissen um den In-Szenierungswert der eigenen literarischen Praxis und das Sich-Einreihen in einen Kontext, der nun auch Philosophie so handlich macht wie die Vernissagen die jeweils letzten Kunstereignisse. Eine ptolemäische Welt hätte ihren einzig metaphysischen Sinn und Zweck darin, Philosophie zu erübrigen und alles Denken zugunsten der Befriedigung der Organe, die der Welt zustreben (nämlich genuß-süchtig), zu eliminieren. Es ist nur konsequent, daß Sloterdijk die Kunst diesem erneuerten Hedonismus eingliedern und sie als Bestandteil einer Programmatik des Anti-Modernismus preisen will, denn tatsächlich hat die radikale Ästhetik der Moderne die ästhetische Differenz bis zum Zusammenbruch jeglicher Art von Metaphysik gefordert. Das ist ja gerade die Konsequenz der Idee der absoluten Kunst, die Freiheit als Idee noch in der Notwendigkeit des Scheiterns aller Identität unhintergebar gemacht hat⁵³. Entsprechend koppelt Sloterdijk Kunst generell mit den einzig als Kampfrhetorik, keinesfalls aber als Geschichtsschreibung plausiblen Topoi der Modernismus-Kritik, mit Innovationszwang, der Interpretenherrschaft, dem hermeneutischen Moralismus (was immer das hei-

51. Vgl. Odo Marquard, Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, Frankfurt 1973.

52. Dies der Schlußpunkt von Nietzsches abbreviatorischer Denunzierung der Philosophie, ihrer Geschichte und Geschichtsschreibung; Friedrich Nietzsche, Wie die ‚wahre Welt‘ endlich zur Fabel wurde. *Geschichte eines Irrtums*, in: Nietzsche Werke, hgg. v. Karl Schlechta, [Götzen-Dämmerung] Bd. 2, München 1955, S. 963.

53. Vgl. Georg Picht, Kunst und Mythos, a.a.O., S. 58-118.

ßen soll, wenn man sich klarmacht, daß Hermeneutik immer Kunst der Moral ist⁵⁴). Unappetitlicherweise scheut er sich nicht, die Moderne einer „ästhetizistischen Ausbeutung der Psychose“⁵⁵ zu zeihen. Angesichts einer solchen sozialhygienischen Vokabulars (das natürlich nicht ästhetisch argumentiert, weil es an Unmittelbarkeit vorab interessiert ist) muß sich Sloterdijk seinen kulturellen Zuschnitt als den eines John Dewey für eine in Baghwan-Sekten und Medienzauber großgewordene Generation sich von politischer Ethik dispensierenden Narzissten vorrechnen lassen, die ihre jeweilige Befindlichkeit und sentimentalistische Empfindsamkeit bereits deshalb für eine kulturell bedeutsame Tatsache halten, weil sie ihr Dasein auf der Welt mit einem ontologischen Sinn aufladen möchten. Daß Sloterdijk sich in der Umgebung von Künstlern wohlfühlt, die ihre ptolemäische Ewigkeit vorführen, wundert nicht. „Wenn nicht alles trägt, so melden die Sinne der Künstler jetzt vor allem ptolemäische Impulse, sie sprechen vom alte Schweren, vom unerleichterten Leben, vom Unvorgestellten, Dichten, Schmerzlichen, Singulären, von Sonnenaufgang und Erduntergang, von vergessenen Dingen“⁵⁶. Hypothese, Apokalypse — alles eins⁵⁷; mit solch idyllisierender rhapsodischer Urgeschichtlichkeit reiht Sloterdijk die als Philosophie des gesunden menschlichen Ressentiments eingeklagte Philosophie einer reflektionsmüden Generation in eine sich eschatologisch gebärende, dem reinen Klangzauber des interessant Unerkennbaren verfallende Eliminierung der ästhetischen Differenz ein. Diese Umgebung dürfte Sloterdijk — vorerst noch — nicht gefallen, aber die Konsequenz seiner Kulturprogrammaturik läuft auf einen Irrationalismus hinaus, der die Widersprüche des Rationalen (im weit genommenen Sinne einer Gesamtorganisation der Erfahrungen durch alle dem Mensch möglichen Sinne und Quellen, einschließlich Intuition, Magie und Religion) nicht mehr an diesem selber differenziert, sondern in Haltungen eines Meinens und damit im reinen Kampf des SO-UND-NICHT-ANDERS Behaupteten aufgehen läßt. Die aggressive Variante des nicht verkräfteten Nihilismus macht ja seit je auf der rechten Seite die Potentiale eines solchen Irrationalismus mobil. Die Resurrektion des Selbstverständlichen⁵⁸, der Hang zu einer totalen Identität⁵⁹, die Inversion der eigenen Projektion auf eine insgesamt als kriegerisch denunzierte Moderne⁶⁰, wobei diese zugleich als entartete Vorzeit erscheint, entspringt dem totalitären Rest eines sich religiös revolutionierenden Nihilismus, der die Einsicht in die ästhetische Differenz nicht an den banalsten, trivialsten Lebensformen und Kulturmodellen entziffern kann, sondern im Banalen einzig (propädeutisch) der kommenden großen Dinge harrt. Es ehrt Sloterdijk sein Bemühen um die Fortsetzung der Aufklärungsabsicht. Aber was die Gehalte der Aufklärung betrifft, hat er sich mit der Abkoppelung von der Einsicht in das Ästhetische längst von der Kraft einer reflexiven Lockerung mythischer Zwangsverhältnisse gelöst. Seine Eschatologie setzt offensichtlich auf die unmittelbare Rückkehr solcher Mystifikationen, die das Leben im Großen wieder interes-

54. Diese Kontur als differenziertes Ästhetikprogramm der Moderne ist entwickelt bei: Beat Wyss, Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne, München 1985.

55. Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung ... a.a.O., S. 36, 41ff.

56. Ebda., S. 67.

57. Ebda., S. 107.

58. Vgl. ebda., S. 49.

59. Vgl. ebda., S. 103ff.

60. Vgl. ebda., S. 65.

sant zu machen versprechen. Dagegen sei hier und weiterhin auf die Kraft eines Konstruktivismus gesetzt, der seine Radikalität nicht aus dem Pathos von absolut gesetzten Inhalten bezieht, sondern aus der Sensibilität einer Lektüre des Konkreten an dessen banalsten Erscheinungsformen.

2.3. Apokalypse als Wahrheit der apokalyptischen Rhetorik: ein verschobenes Hoffnungssyndrom

Es geht hier, im Wortsinne der Überschrift, nicht um die analytische Prüfung und empirisch-methodischen Voraussetzungen einer sozialen Theorie der Technik. Es geht auch nicht um Einschätzungen des Verhältnisses von Sach- und Wahrheitsgehalt der apokalyptischen Denotate unserer Kultur zu ihren rhetorischen Ausdrücken. Und im weiteren geht es nicht primär um die ideologische Substanz dieser Rhetorik. Es geht darum, einen kulturellen Mechanismus am Beispiel der verdeckten Zwänge des Zivilisationsprozesses auf dem Niveau der kollektiven Imagination und der spezifisch symbolischen Formulierung eines über negative Erinnerung transportierten Bilderschatzes zu verdeutlichen. Das greift die Titelgebung — vorab die Intention zusammenfassend — auf in der Vermutung, es seien nicht das Reale des apokalyptischen Sachgehalts, sondern die Rhetorik der sich machtvoll auf Gefährdung verschiebenden Hoffnung, die sich an sich selber pervertierende Technik bis hin zur schwarzen Sehnsucht nach der letzten Bewahrheitung der menschlichen Belange auf dem Prüfstand zur Ewigkeit, die solche Realität erst erzeugen, die zu spiegeln sie behaupten. Die Verschiebung wie die historisch sich auf Machtvision hin verlagernde Hoffnung erscheinen deshalb als Momente einer fiktionalen Realisierung der Repräsentationen eines Syndroms — der Lust am Untergang —, das seine realen Denotate aus der Suggestivität ausgemalter Endzeitbilder erzeugt.

Weltuntergänge haben eine anhaltend gute Presse. Von Wahington über Moskau bis in die Niederungen der nachmodernen Kulturkritik liefert die nahende Apokalypse Evidenz für die schamhafte Benennung der ontologischen Letztverbürgungen des jeweiligen subjektiven Überzeugungssystems. Nicht selten gründen diese im Ruf nach der große Reinigung, nach der Läuterung der Sünden im abschließenden, letzten Kampf, dem je als Metaphysik offenbarten uralten Krieg zwischen dem Guten und dem Bösen, dem Licht und der Finsternis. Natürlich gibt es dafür Realien: die Archive der Polizei wie der normalen Geschichtsschreibung, die Akten der Pathologie, ihre Dramatisierungen und literarischen Verzeichnungen von der Antike bis zu jenen rein dokumentarischen ‚Letzten Tagen der Menschheit‘, in denen Karl Kraus 1919 den öden, entsetzlichen, in seiner Normalität unvorstellbar dumpfbrutalen Geisteszustand der gängigen Lebenseinstellungen der damaligen Zeit versammelte: Zerfallsprodukte einer stumpfsinnigen und barbarischen Gesellschaft, die wohl Anderes gar nie gekannt hat, es sei denn in jenen Idealisierungen einer kleinen Außenseitergruppe von Literaten und Philosophen, die ihre Idealität nur Kraft der Geltung einer sie vollkommen negierenden Realität haben entwickeln können. Was bei Kraus als Fratze der Dumpfheit und brutalen Gesinnung den Leitfaden für die Verfallenheit einer Endzeit knüpft, läßt sich in einer dramatischeren Variante weit zurückverfolgen. Seit die Menschheit sich selber eine Geschichte überliefert, gibt es die Vorstellung vom drohenden Untergang. Der Diskurs um die Sühne von Sünden und den Einbruch einer höheren Gewalt läßt sich bis ‚Gilgamesch‘ zurückverfolgen. Bereits dort ist die Dramaturgie des archai-

schen Kampfes unter apokalyptischen Gesichtspunkten herausgearbeitet. Seither ist die Kulturgeschichte der menschlichen Imagination nicht zuletzt eine auf Ewigkeit tendierende Vorstellungschronik des drohenden Kulturzerfalls. Allerdings hat sich die Funktion des apokalyptischen Denkens immer wieder geändert. Die Funktion und angezielte Geltung von Katastrophenvisionen beziehen sich nicht allein auf die bewußten Äußerungsgehalte einer Kultur. Die einsehbare Vielzahl bemühter Zeichen und Anzeichen von Verstörungen hängen nicht zuletzt davon ab, ob sich Brücken schlagen lassen zwischen Irritationen und dem, was man handlungsorientierendes Problembewußtsein nennt. Das heißt: modern wird die Geschichte der Katastrophismen und ihr Äquivalent in Kulturkritiken vom Typus derjenigen von Anders und Sloterdijk erst auf dem Hintergrund der tiefenpsychologischen Einsicht in einen Kulturmechanismus, dessen Zerstörungspotential sich nicht säuberlich, erst recht nicht kategorial unverrückbar, von den humanistischen Früchten einer hochkulturellen und wunschlibidinösen Selbststilisierung problematischer Lebensformen trennen läßt. Deshalb greift die Aktivierung des Zerstörungspotentials⁶¹ immer wieder auf aktualisierte Formen eines religiösen Massenwahns⁶², der die Lasten einer technischen Überzivilisierung vom ethischen Regulativ entbindet und einem metaphysischen Weltgeist überschreibt. Oft sind deshalb gegenaufklärerische Kulturkritiken konsonante Begleiter einer kompensatorischen Verbergung der sie bestimmenden Drücke der modernen Maschinisierung und Instrumentalisierung der Lebenswelt. Der Apokalyptismus, d.h. eine bestimmte, dem Mechanismus der sich selber erfüllenden Prophetie verpflichtete Einstellung zum semantischen Feld des Endzeitlichen, gehört zur seelischen Innenausstattung des modernen Menschen, weil Visualisierungen des Endzeitlichen zu Massenmystifikationen geworden sind und weil die technische Zivilisation plausibel versprochen hat, die realen Katastrophen zu vermeiden. Dennoch ist gerade die moderne Zivilisation von Katastrophen und einer Permanenz von Krisen, Gefährdungen und Erschütterungen geprägt, die zumindest eine graduelle Unterscheidung zum pandämonischen Schreckensausmaß der Apokalypse als sehr schwer treffbar erscheinen lassen. Apokalypse und Katastrophen hängen technisch ebenso zusammen wie die symbolischen Voraussetzungen und Möglichkeiten, sie zu denken.

Die Apokalypse ist eine besondere Katastrophe. Ihre Vision, zugleich ihr semantisches Privileg, ist das Weltende oder der Weltuntergang. Katastrophen sind immer als Einzelvorfälle gedacht. Erkenntnistheoretisch ist der Unterschied bedeutsam. Katastrophen sind Momente des Innehaltens, des Überdenkens, sind paradigmatische Brüche mit Paradigmen (das macht ihren durchaus offen zutage tretenden Widersinn aus). Die Apokalypse ist die als Auflösung jeder Erkenntnisordnung auftretende Endzeit einer bloß umgekehrten *prima philosophia*: sie ist die als Endpunkt sichtbar werdende Fügungsordnung der Begriffe, ist die sich selber manifestierende Ontologie. Das Katastrophendenken hat demnach eine breite Palette, weil der Paradigmenbruch mit der Enthüllung des Ontologischen natürlich deshalb kokettiert, weil das Katastrophische eine die menschliche Geisteskraft interpretativ

61. Sigmund Freud. Über das Unbehagen in der Kultur, in: ders., Studienausgabe IX, a.a.O., S. 197ff.; Erich Fromm, Anatomie der menschlichen Destruktivität, Stuttgart 1974; Herbert Marcuse, Triebstruktur und Gesellschaft, a.a.O.

62. Hermann Broch, Massenwahntheorie, Frankfurt 1979; Elias Canetti, Masse und Macht, Hamburg 1960; Theodor W. Adorno (u.a.), Studien zum autoritären Charakter [ausgewählte Kapitel aus 'The Authoritarian Personality' 1949/59], Frankfurt 1972.

bestätigende Konstruktion ist. Beschreibend oder argumentativ, kultur- oder naturphilosophisch, die Katastrophe bezieht sich auf natürliche und breit zugängliche Erfahrungen. Sie bezeichnen Realitäten der Bedrohung menschlicher Existenz. Es ist zu vermuten, daß unter der Last dieser Erfahrungen die Menschen schon früh begonnen haben, ihre Leiden, Tod und Vernichtung, Untergang und Grenze religiös zu deuten. Eine naturwissenschaftliche Beschreibung von Katastrophen, die Katastrophe als Normalfall, als ständiges individuelles und gattungsgeschichtliches Ereignis setzt demgegenüber ein hohes Maß an Distanzierung und eine Kontrolle religiöser Aktivierungseffekte, die sich nicht selten um den Gedanken eines exklusiven, den Menschen als Individuum erhaltenden Kerns des rein Persönlichen ranken, voraus. Daß die Aufnahme des Katastrophenthemas in Denken und Vorstellung schnell apokalyptische Züge annimmt, spiegelt bis heute eine bemerkenswerte Kontinuität des Mißerfolgs, Leidenserfahrungen als Tatsachen der Natur hinzunehmen und nicht als besonders signifikante Existenzialien einer bedeutsam im Zufall aufscheinenden absoluten Ordnung, die ihre Geltung darin hat, exklusiv zum Menschen zu sprechen. Mit der Ausdeutung der chaotischen, zufälligen, unbedeutenden und überflüssigen Katastrophe (die ja im Feld des Historischen in der Regel zur Heldentat emporstilisiert werden soll) zu einem Sinngehalt für überindividuelle Signifikanz rebellieren die Menschen nicht so sehr gegen die Katastrophe, als vielmehr gegen den Mißerfolg einer naturgeschichtlichen Hinnahme solcher Ereignisse. Apokalyptisch wird die Katastrophe also immer dort, wo sie vom natürlichen Vorgang im einzelnen sich abhebt und zu einem Bedeutungszuwachs übergeordneter und vom Menschen nicht nachvollziehbarer Sinnvorgänge im allgemeinen überhöht wird. Die Apokalypse ist ein geschichtsphilosophisches Modell, der Katastrophismus ein erkenntnistheoretisches und ein Wertemodell, nämlich die Erzeugung der Werte und Einstellungen an der sie erst signifikant machenden Grenze zu mit ihnen alternativ kollidierenden Werten⁶³. Implizit aber ist die Bildung der Einsicht an einer diskontinuierenden Grenze gebunden an die differenzielle Konstitution des Ästhetischen. Die Kunst drückt diesen auf Souveränität hin angelegten Unterbruch aus, auch dort, wo seine Gestalt anderes denotiert⁶⁴. Kraft der Aktualisierung der Erinnerung, des Eingedenkens aus Mnemosyne beinhaltet Kunst wesentlich eine Suspension der Unmittelbarkeit und der gesetzten Ordnung. Das ist ganz weit und grundsätzlich zu verstehen: erst der Unterbruch konstituiert die Ordnung, denn bloß die Suspendierung des gefügten normalen Ablaufs, erst die Transgression der Welt von Arbeit und Verbot macht deren Ordnungen einsehbar. Darin wurzeln die rituellen und religiösen Bezüge von Kunst, die in ihrer Autonomiegeschichte zu semantischen Widerparts ausdifferenziert worden sind. Kunst geht aus dem hervor, was sie transportiert: eine fiktional ergriffene Souveränität, die kategorial als Utopie der wirklichen Erinnerung nur aus dem Bruch mit Unmittelbarkeit hergeleitet werden kann. Vielleicht haben die Künste deshalb so wenig gegen die Politik des Katastrophischen zu sagen, weil sie in ihrem Prinzip selber das Katastrophische sein wollen: nämlich Unterbruch der Ordnung, aber nicht Verzeichnungsinstrumente der Auswirkung von Unterbrüchen. Das würde auch erklären, weshalb Kunst ein menscheitsgeschichtlicher Symbolismus eignet, der das Wesentliche gegenüber den Ansprüchen historisierender Fortschrittslogik evidenterweise immunisiert hat. Kunst trägt an sich die Spur und die Utopie der Aktua-

63. Vgl. Thompson, Theorie des Abfalls, a.a.O., S. 117ff.

64. Vgl. dazu unten Kap. 2.4.

lisierung von prinzipiellen anthropologischen Bedingungen⁶⁵. In unserer kulturellen Tradition führt das Souveränitätsgebot der Kunst deshalb sachlich zwangsläufig zum christlichen Modell der Beanspruchung des religiös kontrollierten Katastrophischen: auf die Typologie der biblischen Apokalypse, von der die hier dargestellte Rhetorik ihren geschichtsphilosophisch bestimmten Ausgang nimmt. Das biblische Schema der Apokalypse hat seinen Angelpunkt in der Urschuld (gegenüber dem Ästhetischen gesagt: in der Verteidigung der ehernen Ordnung gegen jeden Anspruch unterbrechender Souveränität). Mit dem Frel der Erkenntnis beginnt der Fluch der Geschichte. Die Rückkehr zum Paradies schlägt sich als Bewußtsein von der Notwendigkeit des Untergangs der Menschen und der Welt nieder. Die apokalyptische Endzeit greift auf ein geschichtliches Drama zurück, in dem die auferlegte Verantwortung der Menschen ihre Sünden definiert. Die existenzielle Erfahrung dieses Vorgangs hat Jean Paul Sartre in die einprägsame Formel gebracht, der Mensch sei zur Freiheit verdammt; das mache seinen Humanismus zu einer praktischen Aufgabe. Die Hinwendung zu einem Untergang, ohne den kein Paradies mehr zu haben sei, liegt auf der Hand: Archaische Ängste sollen die geschichtlichen Zwäng eines selbsttätigen Überlebens ausgleichen und die fortgesetzte Schuld jener Ursünde, die erst zur geschichtlichen Autonomie geführt hat, nachträglich korrigieren. Aber diese Korrektur selber wird durch spezifische Ausdrucksformen kultureller Differenzierung reguliert. Keineswegs alle religiösen Dokumente der Frühzeit sind apokalytisch eingefärbt. Aber fast alle sind gewissermaßen auf dem Sprung zu einem solchen Schema: Das Epos von Gilgamesch, die griechische Kosmogonie, die ja mit einem Götterkrieg endzeitlichen Zuschnitts beginnt, der ägyptische Schöpfungsglaube⁶⁶, die magische Überlieferung von Stammesmythen⁶⁷ oder die wirkungsreiche Sage vom Untergang des Kontinents Atlantis durch eine Sintflut im Jahre 9650 v. Christus⁶⁸. Über die spätantike Gnostik setzt sich die Auffassung von einer Entgegensetzung von Schöpfung und Erlösung — zugleich eine Auffassung, daß die Menschen verloren seien und die Welt im ganzen von bösen Mächten beherrscht werde — schließlich im christlichen Glauben fest und wird dort über die Jahrhunderte zu einem alltagskulturell wirksamen Modell einer stetig zu bezeugenden Schuld und der Einstimmung in den apokalyptischen Bann der Sühne fortentwickelt. Der Verlust des Paradieses — das gehört zum Glaubenskanon — muß abgebußt werden im dramatischen und absoluten Endkampf zwischen dem Guten und dem Bösen. Die Vernichtung der Welt ist gewissermaßen das Unterpfand dieser Konstruktion. Die Funktion des Messias besteht darin, daß seine Politik die Geschichte beendet und ihre Vision im Ewigen Jerusalem einlöst. Der Messianismus — der in der politischen Ideengeschichte erst zu seiner vollen Entfaltung gekommen ist — lebt von der sinnbildlich erschlossenen Überzeugungskraft der apokalyptischen Visionen. Neuankunft des Reichs und Wiederauferstehung des Retters, die Rückkehr der Kulturgründer als Rächer an den Abtrünnigen sind stehende Figuren, die projektiv für den durchaus noch geschichtlich durchgesetzten Glaubenskrieg beansprucht wer-

65. Vgl. Hans Ulrich Reck, *Mnemosyne. Eine Erinnerung*, in: *Kunst und Katastrophe*, Basel 1986, S. 50ff.

66. Vgl. Mircea Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen*, Bd. 1, Freiburg 1978, S. 87ff.

67. Vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, a.a.O.

68. Dokumente zu ‚Atlantis‘ finden sich in den Dialogen ‚Kritias‘ und ‚Timaios‘ von Platon; für die Wiedererweckung der mythischen Dimensionen: Pierre Benoit, *l'Atlantide*, Paris 1919; Sir Arthur Conan Doyle, *The Maracot Deep*, London 1929.

den. Messianisch geben sich denn auch alle säkularen Erlösungsmodelle, die sich auf die praktisch verpflichtende Rhetorik des Endkampfes zwischen Gottesboten und Satansge-sandten stützen und dieses Geschehen als Verzeitlichung des metaphysischen Symbols, als innerhistorische Konkretisierung des Absoluten verstehen.

Der Kampf zwischen Christ und Antichrist ist spätestens seit der lutherischen Reformation ein Kampf, der mit den politischen Mitteln des Feinddenkens auch propagandistisch und bildrhetorisch ausgeschlachtet wird⁶⁹. Die propagandistisch genutzte Verzeitlichung apokalyptischer Symboliken und die Veröffentlichung der Arkan-Theologie markieren den eigentlichen kulturellen Funktionswandel, der inhaltlich durch den alten Offenbarungstext bestimmt bleibt. Johannes hat mit seiner ‚Offenbarung‘, die den Korpus der Bibel beschließt, das apokalyptische Szenario als Weg zum Neuen Reich beschrieben⁷⁰. Es hat die Form eines Sendschreibens an die Gemeinden und soll, so wird eingangs mit Nachdruck vermerkt, von Christus selber zur Niederschrift aufgetragen worden sein: ein altes Geheimbundmodell, das sich auf die eigentliche Autorität beruft und deren Aura auf Inhalt und Verfasser überträgt. Einleitend wird, diesem rhetorischen Legitimationsmodell folgend, die göttliche Macht definiert. Es folgt die Androhung von Strafen, die Beschreibung der Rächer, die Öffnung der sieben Siegel. Ein Inferno von Gewalt und Untergang eröffnet sich. Niemand weiß, wie die Gemeinde der Treuen aussehen könnte. Die Posaunen erschallen, das Weib, ihr neugeborenes Kind und der Drache treten auf. Satan mit seinen Engeln wird auf die Erde geworfen — ein Leiden ohne Maß, Qualen ohnegleichen heben an. Nach der Ausgießung der sieben Zornschaalen ist das Finale mit der Zerstörung des großen, entsetzlichen, des einzig verwerflichen und sinnbildlich für die Exempel der verfehlten Menschen stehenden Babylons angesagt. Nun folgt aber nicht die Erlösung. Das Frohlocken im Himmel ist ein Vorgesang auf die folgenreichste Erfindung dieses kanonischen Offenbarungstextes: eine Hymne auf die Notwendigkeit des tausendjährigen Reiches nach einer ersten Auferstehung des Messias. Dieses Inter-Regnum ist eine gemeinsame Herrschaft von Christus und den Auserwählten. Die Nutzung einer solchen gotteslegitimatischen Herrschaftsidee hat die unterschiedlichsten historischen Ausprägungen und Anverwandlungen erfahren. Joachim de Fiore gründet darauf seine mittelalterliche Erlösungsgemeinschaft, die Wiedertäufer ihr kommunistisch konkretisiertes Gottesreich. Zahlreiche Utopien haben ihm die Vision und Begründung des Übergangs zwischen der barbarischen und der freien Geschichte des Menschen entnommen. Die Nazionalsozialisten kanalisieren über das apokalyptische Moment der Wiedergeburt eines paradiesisch überlegenen Menschen uralte Hoffnungen, die sie terroristisch, aber durchaus im Einklang mit den rhetorisch erweckten Transzendenzgebärden mißbrauchen. Im ursprünglichen Text läßt also dieses Inter-Regnum zahlreiche konkrete Interessensangleichungen zu, weil erst nach dem tausendjährigen Reich die zweite, die allgemeine Auferstehung und das Weltgericht stattfinden. Erst dann kommt das neue Jerusalem; es besteht die Chance, daß selbst die gewaltsamsten Ausprägungen des Zwischenreiches durch die finale Logik einer unerfindlichen göttlichen Bestimmung engelsgleiche Rechtfertigungen erhalten (das ist die Theologie des Hen-

69. Vgl. Konrad Hoffmann, *Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf*, in: Ausstellungskatalog ‚Martin Luther und die Reformation in Deutschland‘, Frankfurt 1983, S. 219ff.; Dieter Koepplin, *Reformation der Glaubensbilder: Das Erlösungswerk Christi auf Bildern des Spätmittelalters und der Reformationszeit*, in: ebda., S. 333ff.

70. Vgl. Ernst Bloch, *Atheismus im Christentum*, Frankfurt 1968.

kertums) kann, aufgehend in einen neuen Himmel: „und sie werden herrschen in alle Ewigkeit“ (Offenbarung 22/6).

Wann soll das alles denn stattfinden, wann soll sichtbar werden, ob sich die unsäglichen göttlichen Mühen lohnen, diesen Untergang zu bewerkstelligen? Dieses zeitliche ist ein logisches und ontologisches Problem: Wie soll aus der Geschichte der Menschen heraus die Apokalypse als Versprechen der Erlösung sichtbar werden, wenn sie gerade nicht den ihr gemäßen Gang zur Selbstaufhebung und zur Lektüre ihres Gesamttextes nimmt? Der Untergang allein — er bände keine Hoffnung und keine Affektivierung an sich. Die Katastrophe allein — sie zeigte nicht die Erlösung. Der Apokalypsetext des Johannes löst das Problem einfach und genial. Er präsentiert sich nicht als geschichtliche Diagnose, sondern als kosmische Chiffre für die ausschließliche Verbindlichkeit der göttlichen Vision. Jede Rhetorik der Zerstörung, erst recht die auf Äquivalente einer willkürlichen (nämlich nach göttlicher Stochastik und damit dem Prinzip der Unwahrscheinlichkeit von Freiheit vorgezogenen) Auswahl der Gesegneten kompensatorisch verweisende Rechtfertigung der unerhörten Zerstörung, bedarf konkreter Hinweise auf einen Zeitpunkt, der die Versinnbildlichung des Objekts mit Affektsteigerungen eines irrationalisierten Zustimmungsrituals verbindet. Der propagandistische Wert der Reinigung und Läuterung durch Rettung und Untergang bedarf einer zeitlichen Bgrenzung der Chance der Umkehr. Zeichen müssen als Anzeichen naturalisiert werden. Wer sie lesen kann, der muß sein Handeln noch umstellen können. Er kann das durch den Eigenbeweis des Lesens, denn die Lektüre der interpretierten Anzeichen erhält alle Segnungen einer Einsicht in die Offenbarung. Dennoch ist ein Datum unverzichtbar. Dabei muß der Zeitpunkt in Nähe der jeweiligen Gegenwart, aber durchaus so flexibel bestimmt werden, daß eine permanente Verschiebung in der Nähe der permanenten Aktualisierung des Geschehen-Könnens des Letzten und Unabänderlichen gewährleistet werden kann. Wird das Datum zu konkret fixiert, dann fällt das Chiffrenhafte weg und die Vision wird banal. Der moralische Appell gründet im Chiffrierten gegen zu konkrete, vor allem zu objektivistische Prognosen. Es liegt nahe, den Zeitpunkt der inneren Geschichte, einer seelischen Spannung zu überschreiben und eine Mitverantwortungsmöglichkeit am Geschehen zu eröffnen. Deshalb die Permanenz einer Plötzlichkeit und Punktualisierung des Geschehens; deshalb auch der Glaube an die segensreichen Gebete, die das Selbst vom Totalen verschonen. Die gewaltige Wirksamkeit des welt-dramaturgischen Modells der johannitischen Apokalypse liegt nicht nur in der visuellen Drastik einprägsam beschworenen Leidens, sondern auch in der Einrahmung der Offenbarung durch die Ankündigung des Einbruchs Gottes in die Geschichte, in die Zeit. Wann also soll das alles stattfinden? Die Antwort, die nach Johannes Christus dem Johannes diktiert, lautet: „bald“. „Bald“ — das sagt ein alles an und ein Nichts, ein Jederzeit und ein Irgendwann. Im Verbund mit der funktional übersteigerten Visualisierung des alle vernichtend treffenden Übels leistet ein solches ‚bald‘ die stetige Vergegenwärtigung eines Jetzt, das die Präfiguration der Erlösung in eine jeweilige Nach-Geschichte der Schöpfung verlegt. Gläubig läßt sich also immer schon im Inter-Regnum leben. Das sichert den Affekterfolg der je individuellen Vorbereitung, an sich selber den Endkampf zu vollziehen. Damit aber existiert Geschichte nicht mehr. Die Hinfälligkeit des Menschen, die Erfahrung des Wechsels, des Prozessualen, des Unbedeutenden, des schieren Zufalls — all das wird mit der Konstruktion einer affektiven Apokalypse eliminiert. Das konkret geschichtliche Leben ist nur eine Übergangsbedingung für die je aktualisierte Präfigurationskraft der Schöpfung, d.h. die christlich bewährte Totalität des Eschatologischen und Teleologischen. Darin bestimmt

sich das Christentum als religiöse Magie des Schreckens, denn erst der Schrecken konstituiert die Hoffnung, ihm entgegen zu können. Zur Magie des Schreckens als eines Rhetorikmodells gehört seither die Magie der Datierbarkeit der Katastrophe. Die autoritäre Forderung nach Gefolgschaft im Politischen arbeitet mit Umbruchstellen dieser Magie. Säkulares Versprechen, prognostische Bereitschaft und apostolische Nachfolge sind Attribute politischer Führungsqualitäten; ein apokalyptischer Rest hängt selbst den politischen Konstitutionen der Neuzeit an, die auf einer Versachlichung und Veralltäglichen, Normalisierung des ehemals magischen Charismas religiöser Führer beruht. Allerdings zeigt die politische Geschichte, daß die Institutionalisierung und die Legitimation durch Verfahren⁷¹ nur die Kehrseite eines jederzeit reaktivierbaren magischen Fundamentalismus darstellen. Im Dezember 1983 bat die „New York Times“ den Präsidenten der Vereinigten Staaten, seine derzeitige Lieblingslektüre zu nennen. Umgehende Antwort: „The Third World War: August 1985“, verfaßt von einem anderen guten Christen, von General Sir John Hackett, dem ehemaligen Oberbefehlshaber der Nato-Heeresgruppe Nord.

Rückblickend läßt sich für jede konfrontations- und konfliktreiche Epoche der Menschheitsgeschichte irgendeine ‚apokalyptische Grundstimmung‘ ausmachen. Solche Konstanten machen wenig Sinn, weil die Kulturgeschichte der Einschätzung der Geschichte der Kulturen immer nur die Innenperspektive belegt, daß genau im Jetzt alles zum schlechtesten stehe, daß real nur der selbstverschuldete Kulturzerfall sei. Solche Konstruktionen sagen mehr aus über die Zeit, in der sie gemacht werden, als über die, für die sie zutreffen sollen. Sie verstellen den Blick auf den viel wichtigeren Funktionswandel der apokalyptischen Visionen und des Untergangsdenkens durch einige oberflächliche Kennzeichen und Stilisierungen. Der entscheidende Funktionswandel liegt in der Ablösung von einer primär religiösen Verfassung der Existenzinterpretation. Mit der Industrialisierung, mit der Ablösung der religiösen Kontrollen durch den Selbstbehauptungsprozess des hypothetischen Wissens, mit der Entgrenzung der theoretischen Neugierde, mit der Selbstrechtfertigung des Wissenszuwachses vor der alleinigen Prüfungsbehörde des wiederholbaren, systematischen Experiments und der Beobachtung⁷², kurzum: mit dem umfassenden technischen Apparat der Neuzeit erhält das apokalyptische Denken und Empfinden einen anderen Rahmen. Es wird abgedrängt, aber nicht zerstört; es wird in tieferen Schichten abgelagert und entfaltet seine Wirkung fortan untergründig. Die Geschichte der Affekte und der Einstellungsmodellierung bei Menschen verläuft in langsameren Zyklen als die Geschichte der Apparaturen, in denen die vergleichsweise kalten Regionen des menschlichen Verstandes sich Handlungsmacht verleihen. Die apokalyptische Dimension der Neuzeit besteht gerade nicht in der religiösen Vision und der Rhetorik einer negativen Profanierung des ontologisch unberührbaren Heiligen. Sie besteht darin, daß zur Erreichung der vorher prophetisch-religiös beschriebenen Ziele der normale Fortgang mit am extremen

71. Vgl. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen (4. Auflage), 1972, S. 124ff., 654ff.; auf S. 321 schreibt Max Weber: „Die Wiedergeburt gilt zunächst nur für den berufsmäßigen Zauberer, wird dann aber aus einer Voraussetzung zauberischen oder heldischen Charismas, in den konsequentesten Typen der Erlösungsreligionen, zu einer für das religiöse Heil unentbehrlichen Gesinnungsqualität, die der einzelne sich aneignen und in seiner Lebensführung bewähren muß“.

72. Vgl. Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt 1975; ders., *Die Legitimität der Neuzeit* (erw. und überarb. Ausg.), Frankfurt 1974; ders., *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1981.

Folgegrad berechneten Wirkungen unserer militärisch-technischen, ökonomisch-politischen, wissenschaftlich-technischen Zivilisation ausreicht. Das Apokalyptische entspringt deshalb dem immer wieder halb verdrängten, halb aktualisierten ethischen Verlust der Lebensbedingungen und reiht den Apokalyptismus in die Rhetoriken der Kompensation, aber auch in die der Erinnerung an Bedingungen prä-modernen Handelns ein⁷³. Damit wird eine Dialektik der mythisch erschlossenen Rationalität reaktiviert. Im religiösen Zeitalter einer magisch angeleiteten Bearbeitung der Natur hat die apokalyptische Vision (die ja auch als Symbolik der Existenzherleitung fungiert) aufklärerischen Gehalt, weil damit Erfahrungen im Rahmen eines Handelns erklärt werden, dessen kollektiver Produzent das Rationalitätsangebot der Lebenserhaltung nicht verletzt. Im Falle einer apokalyptismusträchtigen Technik, des fortgesetzten Normalfalls des Katastrophalen, fällt diese aufklärerische Ausnahmebestimmung der klassischen Nicht-Aufgeklärtheit (die ja im Bann des Mythischen mitgesetzt ist ohne die Behauptung, deswegen sei das Mythische nicht-rational; am Ende eines Irrationalität keinesfalls verhindert habenden Aufklärungsprozesses entbehrt die Koppelung von Aufklärung und Rationalität in der Weise, daß Unaufgeklärtheit Irrationalität bewirke, jeglicher Grundlage) in sich zusammen.

Katastrophenbeschwörungen sind moralische Gegenutopien geworden, schieres Hoffen kann aus apokalyptisch-rationalistischer Sicht als subjektive Verblendung und unsittliches Denken denunziert werden⁷⁴, weil die Katastrophen technisch machbar sind und das Denken der Katastrophe (abgesehen von seiner modelltheoretischen Anwendung in den mathematischen Methoden der Naturwissenschaften) vom pragmatischen Denken der Technik nicht getrennt werden kann. Erst in der Neuzeit wird der apokalyptische Diskurs zu einer möglichen Strategie einer organisierbaren, gesellschaftlich durchsetzbaren und als kollektive Vernichtung konkretisierbaren Katastrophe. In die Schere zwischen religiösem Vernichtungswahn und der gegenutopistischen Entfesselung der technischen Potentiale brechen immer wieder Aktualisierungen eines Modells präfigurativen Auslöschungssinnes ein. Es sind solche apokalyptischen Perspektivierungen, welche die Geschichte einer dualistisch angelegten Kampf-Rhetorik erfolgreich weiterführen. Der Apokalyptismus — der zwei wesentliche Ausprägungen hat: die Untergangsbewerber und die positivistischen ‚die-Menschen-haben-noch-alle-Schwierigkeiten-gelöst‘-Politiker — ist ein Manichäismus dualer Endkampf-Schematisierungen. Er liefert ein Modell, das für die Dramatisierung kultureller Konnotationen, welcher ideologischer Bezüglichkeit auch immer, genutzt werden kann. Das Alles-oder-Nichts ist offenbar immer noch ein sentimentaler Erfolg in einer säkularisierten Welt der zunehmenden Selbstbeichtigung oder umgekehrt einer drastisch-dezisionistischen Kompensation des Ethikgebotes durch einen neo-darwinistischen Ressourcenkampf. Insofern konzentrieren sich narzisstische Selbststilisierungsenergien im Automobil, das eine sakrale Ikone des Präludiums abgibt, mit dem die „katastrophische Gefährlichkeit einer Universalmaschine“⁷⁵ zur seelischen Innenausstattung geworden ist (dazu gehört auch: je automatisierter die vermeintlich persönlichen Verhaltensweisen, desto mehr wird die Freiheit des Personalen beansprucht noch dort, wo sichtlich Handeln einem

73. Vgl. Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, Frankfurt 1988, v.a. S. 13ff., 215ff., 380ff.; Max Raphael, *Natur — Kultur. Schriften zur Philosophie und Literatur*, hgg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt 1988, v.a. S. 73ff., 43ff.

74. Vgl. Günther Anders, *Antiquiertheit II*, a.a.O., S. 277ff., 452.

75. Ebda., S. 114.

apparativen Kontext serieller Dumpfheit angehört). Das Leitfossil des 20. Jahrhunderts erscheint deshalb als reine Antiquität, dessen Erfolg gerade in der Aporie der Verhinderung der Auto-Mobilität gipfeln muß. In einen solchen Zusammenhang sind auch einige Gedanken des französischen Philosophen Jean Baudrillard einzureihen. Die Kritik an den Chiffren der Konsumgesellschaft, die er zwischen 1968 und 1972 formulierte⁷⁶, sieht er inzwischen gänzlich von der Eigendynamik der entwickelten Informationssysteme aufgesogen, die jede Hoffnung, jede Utopie verunmöglichen. Baudrillard spricht davon, daß sich Metaphysik allein noch im Energiezusammenbruch des System bewähre. Darin scheint noch einmal die Vision von der Unverrückbarkeit und Uneinholbarkeit des Daseins durch die Bezeichnungen auf. Aber da solche Metaphysik längst in den kulturellen Verschleißprozeß der Bezeichnungen und der Eröffnung des kulturellen Materials, erst recht ihrer Letztbegründungsdimension, für beliebige Re-Codierungen und Umcodierungen einbezogen worden ist, entpuppt sich die Eigentlichkeit eines metaphysisch Realen als bloß fiktionaler Triumph der Benennungen. Diesen Nominalismus wertet Baudrillard zu einer Metaphysik der Mediengesellschaft auf⁷⁷. Baudrillard behauptet, daß ekstatischer Sinn und Sinntod durch die Kälteströme bedeutungsneutraler Techniken sich nahezu ununterscheidbar angleichen. Die Ekstase sei allein noch eine Form des Sinns, den die Informationssysteme als leere Wiederholung anbieten und zur absoluten Gleichgültigkeit führen. Solche System würden den Tod der Moderne als Scheitern der Vernunft an der Zeit beanspruchen⁷⁸. Produktion und Konsum würden durch eine übersteigerte Auslastung, d.h. durch eine simulierte Selbstversorgung einer universalen Maschinerie rund um die Uhr verteilt. Nach Baudrillard stirbt — mit einem Ausdruck Henri Lefebvres⁷⁹ — die „bürokratische Gesellschaft des gelenkten Konsums“ einen sozialen Tod, den Baudrillard allerdings keineswegs für das Ende der Physik des Gesellschaftskörpers hält. Denn ihm gilt die Zirkulation nominalistischer Bezeichnungsmedien für das Reale. Er läßt das Symbolische, Imaginäre und Reale zusammenfallen. Abgesehen davon, daß Baudrillard hier sichtlich eine bloß weitere Variante der kulturellen Annektierung einiger mißverständener Hauptaspekte des Entropiegehalts des zweiten Hauptsatzes der Thermodynamik liefert, deren Tendenz er als ontologische behandelt, obwohl bekannt ist, daß der Satz Sinn macht nur in der Differenz zweier sich gegeneinander verschiebender Systeme, die als Alternation von Maßstäblichkeiten dienen, so daß von einer universalen Tendenz in Richtung einer Gleichverteilung von Elementen im Kältetod nicht gesprochen werden darf⁸⁰, abgesehen von der Kältefaszination an vermeintlich enthüllter universalen Automatik des Kosmischen, ist nicht einzusehen, wie Baudrillard Sinn mit Sinntod identifizieren kann, solange er überhaupt noch an der Darstellbarkeit kultureller Tendenzen und spezifisch aktueller Wandlungen von der Konsum- zur Bildmedien-Technologie-Gesellschaft interessiert ist. Wie oft in solchen Fällen divergiert der Akt der Beschreibung vom Sachgehalt des Bezeichneten. Die Bewegung des Be-

76. Vgl. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris 1968; ders., *La société de consommation*, Paris 1970; ders., *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris 1972.

77. Vgl. für eine weiterführende Kritik unten Kap. 2.6.

78. Vgl. Jean Baudrillard u.a., *Der Tod der Moderne*, Tübingen 1973.

79. Henri Lefebvre, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Frankfurt 1972, S. 99.

80. Vgl. zur Übersicht: John Gribbin, *Schrödingers Katze*, a.a.O., S. 53ff.; zur maßgeblichen Relation zweier sich verschieden bewegendender Systeme für eine informationstheoretische Interpretation des Sachverhalts in einem kulturkritischen Sinne vgl. Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 98ff.

zeichnens kann nicht kulturelle totale Bedeutungsindifferenz aus sich heraus freisetzen, wenn Bedingung der Bezeichnungen doch die differentielle Bedeutsamkeit von Kategorien, d.h. prinzipiell der Sinn einer von Insignifikantem trennenden Begriffsarbeit ist. Denn zumindest die Bedeutsamkeit dekretierter Nicht-Bedeutungsfähigkeit muß erhalten bleiben. Damit wird aber wie in der vor-medialen und vor-simulatorischen Zeit der Objektivismus des kulturellen Geschehens von einem Subjekt seiner Beobachtung getrennt. Offenbar möchte Baudrillard einfach die Motivation dieses Subjekts anders behaupten: nicht mehr ideale und romantische Divergenz als anthropologische Differenz, sondern apparative Faszination in einem rein bedeutungslosen Spiel an Terminals, Registraturen und medialen Knoten des sich selber fiktionalisierenden Bildschirm-Rituals. Die an sich selber kurzgeschlossene Apokalypse ist weit davon entfernt, eine Kultur der Bedeutungslosigkeit plausibel zu machen. In Wirklichkeit verschiebt sie einfach die tradierten Ansprüche einer kritikfähigen Beschreibung der Kultur auf die Apparate ihrer technischen Auto-Suggestivität. Das mag eine kulturelle Entscheidung eines nach-philosophischen Denkens sein, dessen Vollzug allerdings dieser Absage an das Philosophische vollkommen widerspricht. Auf der höheren Ebene kulturell-technischer Mediatisierung wird eine differenzielle Behauptung kritischer Analyse wiederholt. Baudrillard scheint allerdings zunehmend mit einer Alternative zur Wiedereinsetzung der traditionellen Kritikbedingung zu liebäugeln: damit, daß der freien Wahl einer sich selbst genügenden Denk-Poesie die Erwartung des Erleidens apokalyptischer Realität zur Seite zu stellen sei. Damit wäre Wirklichkeit ins Sprachlose und Unaufhaltsame verbannt, um dem Symbolischen zu erlauben, beliebig Reales aus sich selber freizusetzen. Wenn überhaupt, dann bezeichnet Baudrillard darin eine apokalyptische Verfassung der gegenwärtigen Kultur: nämlich ihre Abkoppelung von Gesellschaft und gesellschaftlicher Imagination. Deshalb behauptet er konsequent, der Untergang bedürfe nicht mehr des gigantischen Lärm des katastrophalen Zusammenbruchs. Wenn es keine Codes mehr gebe (denn Codes gibt es nur, wenn das Denken des Denkens sich von der Verwendung der Codes unterscheidet, wenn also Strategien und Klassifikationen, Rubrizierungen und Lexikaliken differenziert werden können), keine Bezugssysteme, die im vertrauten Raum-Zeit-Gefüge einen Sinn enthalten und nach einer diskret wahrnehmbaren Zwecksetzung ablaufen oder Eigenschaften ausdrücken können, dann kann die Betrachtung sich selber als so leer dekretieren wie den Kulturwandel, den sie als Bedingung ihrer Herleitung ausgibt. Die stille Apokalypse ist ein perfekter Subjektivismus. Die Dynamik der bedeutungsvernichtenden, in einem hektischen Tempo ablaufenden Informationssysteme zwingt, so Baudrillard, deshalb den Menschen diese stille Apokalypse auf.

Differenz kann sich darin nur als Entzug von der reibungslos perfekten Herrschaft der Informationsmaschine äußern. Das Stilllegen der kritischen Zeichendifferenz durch die Beherrschung der ‚freien Zeit‘ zehrt die Chance gegen diese wohlgeordnete Zerstörung aus⁸¹. Solche Zuschreibung des Apokalyptischen im Normalen lebt von der subjektiven Verweigerung objektiver Katastrophen. Das aber geschieht aus einer metaphorischen Sicht, die sichtlich mit apokalyptischen Perspektiven liebäugelt. Diese Metaphorik ist ein Bestandteil jener Zivilisationsmaschine, deren Funktionieren sich um den Preis des Apokalyptischen zu bestätigen hat. Flucht daraus mittels Diagnose einer stillen semiotischen Katastrophe, in der nur die Bezeichnungen bleiben und das Bezeichnete sich in bloße Spuren

81. Vgl. Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, a.a.O., S. 10ff.

des Denotiertwerdens auflöst, ist die der Epoche der bildsimulierenden Apparate angepaßte Variante der Zivilisationsflucht. Deshalb muß auf apokalyptische Intensivierungen gesetzt und die Gesellschaft als eine des Spektakels gefeiert werden: ohne Spektakel gibt es keine Plausibilisierung der Negation. Allerdings gerät diese in Kollision mit der Analyse, soll doch gerade Kennzeichen der technisierten Mediengesellschaft die stille Apokalypse, das Verschwinden des Spektakels sein. Das erscheint, näher besehen, wiederum eine Variante der romantischen Suche nach der neuen Mythologie zu sein, allerdings ohne die Konstitution des Krisenbewußtseins, das romantisch den Bruch mit der Erkennbarkeit als letzte Erkenntnismöglichkeit konstant zu halten bestrebt ist⁸². So artikuliert eine mit simulatorischen Medien bewaffnete Tendenz, das vermeintlich als Aufklärung ausgezeichnete Mythosverbot aufzuheben, ihr Interesse als „Einsicht in die Wahrheit von Grausamkeit“⁸³, wobei die Grausamkeit ein bloß virtuelles Geschehn bleibt. Die Lust an der Grausamkeit, als Strategie einer schonungslosen Einsicht drapiert, degeneriert zum Spiel an den Tastaturen und den Video-Kriegs-Programmen, um gerade dadurch den Ernst einzuüben und das Spiel als Letztbegründung einer sehr wohl metaphysisch verstandenen Natur des Menschen auszugeben. Kennzeichnend für solche semiotische Illusion an den Apparaten ist also das Verkennen der synthetisch-gesellschaftlichen Natur der auf Kultur unbesehen projizierten eigenen Vorstellung von ‚Natur‘, speziell der Triebstruktur und der ‚wahren‘ Natur des Menschen. Die Geltung solcher Phantome entspringt der Magie von Grenzziehungen. Es ist die Setzung eines Aussen, das die Funktion des ganz Anderen zu übernehmen hat, aber nicht zuletzt deshalb fasziniert, weil es ganz offensichtlich selbstgesetzt ist, also nur kraft des sich selber an dieser Grenze negierenden Eigenen zustande gekommen ist. Damit schließt die Baudrillardische Apokalypse des stillen Zeichentodes der semiotischen Zivilisation an wesentlich ältere geografische Modelle der Katastrophenzuschreibung an.

Das geografische Ende der Welt war früher auch das Weltenende, der Ort, an dem, so Johann Sommer in ‚Ethnografia Mundi‘, „Sonn‘ und Mond übern Haufen geworfen und ganz verschimmelt liegen“. Für die moderne Wissenschaft ist es selbstverständlich geworden, daß es Räume nur in der Zeit gibt. Deshalb löst sich die Katastrophe von der Grenze und kehrt in die Zeit zurück, um zwischen Bedingungen und semantischen Eigenheiten der Kategorien Raum und Zeit hin- und herzupendeln. Zunehmend sind Produkte aus diesen Bereichen durch die Nivellierung der Gattungsschranken, so z.B. der zwischen Fiktion, Unterhaltung, politischer Diagnose und wissenschaftlicher Prognose gekennzeichnet. ‚Fahrenheit 451‘ (Bradbury/Truffaut), ‚Die unendliche Geschichte‘ (Michael Ende), der Bericht ‚Global 2000‘ (veranlaßt durch Jimmy Carter) — sie alle diagnostizieren die Unausweichlichkeit der Katastrophe am Ende der Welt. Dessen Geografie funktioniert aber nicht mehr. „Das alte Weltenende war mit Brettern vernagelt — eine Grenze ohne Jenseits. Heute zieht Global 2000 eine solche Grenze durch die Zeit“⁸⁴. Erst die Verzeitlichung sichert die vordem räumliche Evidenz des Endes. Damit wird die reale Grenze der Welt zu einem innerhistorischen Geschehen dramatisiert. Das Katastrophische — das, was ungeordnet über- und untereinanderliegt entgegen aller signifikanten Ordnung (damit auch vor dem semantischen Spiel der binären Signifikation und damit vor der Erschaffung der Kul-

82. Vgl. Manfred Frank, *Der kommende Gott*, a.a.O., S. 308ff.

83. Karl Heinz Bohrer (Hrsg.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt 1983, S. 7.

84. R. Kaiser, *Weltende*, in: *Kursbuch 74*, Berlin 1983, S. 4.

tur angesiedelt) — wird mit dieser Verzeitlichung nicht nur als permanenter Schrecken plausibilisiert, sondern ins Apokalyptische verwandelt. Deshalb greifen gerade apokalyptische Dramatisierungen auf älteres Darstellungsmaterial, auf mythologische Bedeutungen für die meta-mythische Bewegung der erneuten Verzeichnung zurück. Katastrophenvisionen greifen zum einen auf die im kollektiven Unbewußtsein abgelagerte Erinnerung an gewaltige Bedrohungen und Ängste zurück, ohne welche Geschichte nicht möglich wäre als Konstitution der Erinnerung an Geschehnisse, welche die Existenz des Menschen beispielhaft versinnbildlichen. Zum anderen reagieren apokalyptische Verdichtungen von Katastrophenängsten heute auf akute, spürbare, absehbare oder einfach intuitiv erschließbare Bedrohungen und nicht selten greifen sie ihnen auch vor. Die Reaktualisierung primärer Affekte muß sich Rekursmöglichkeiten gerade im Zeitalter der institutionellen Vernunft schaffen. Deshalb sind Rationalisierungsprozesse in neuzeitlichen Lebensformen — unbezogen, ob man Rationalität systemtheoretisch formalisiert oder ihr einen substantziellen Sinn in der Entwicklung einer Kommunikationskompetenz unterlegt⁸⁵ — von Angststrängen durchzogen. Wie immer moralistisch und propagandistisch die zivilisationstheoretisch bedeutsame Differenz zwischen moralischem Handeln und technologischem Standard bewertet wird, die Untergangsdrohungen und nicht bloß ihre Wirksamkeit stammen aus dem Repertoire der innergesellschaftlich reaktualisierten und erzeugten natürlichen Ängste. Sie stammen aus der Einheit der Erfahrungen, die insgesamt Zivilisation bestimmen, nämlich als dialektische Konstruktion der permanenten Vermittlung von Natur und Kultur, aber keineswegs einer Annihilierung der Natur durch Kultur und damit einem technologisch verfaßten Parameter. Die Kehrseite des „universalen Entzauberungsvorgangs“ (Max Weber⁸⁶) bestimmt eine zunehmende Plausibilisierung der Revokation des Vortechnischen und damit der Bezauberung des verlorenen Ursprungsgutes im Inneren der Zivilisation. Wenn wir heute davon ausgehen, daß analytisch kein Zweifel daran möglich ist, daß die Entwicklung der wissenschaft-technischen Zivilisation über apokalyptische Zerstörungspotentiale verfügt, dann bedeutet dies auch, daß für den vordem religiösen Ausnahmezustand zwangsläufig Bilder einer gewissermaßen säkularen Katastrophe gefunden werden müssen. Das liefert der Mythenfundus, denn die Katastrophenvision ist im technischen Zeitalter den Apparaten implementiert und vom Wirkungsgrad ihrer Kontinuität aufgesogen. Unterbruch muß aus Vorgeschichte realisiert werden. Denn es gilt, den Fortlauf der Apparate zu sabotieren, es gilt, Deregulierungen und Ent-Automatisierungen, kurzum: eine Surrealisierung der technisch-instrumentellen Vernunft durchzusetzen. Aber diese Surrealität zeigt, daß nicht das Plädoyer nach Irrationalität irrational ist, sondern die Verkürzung der Vernunft als Erfahrung und Weltinterpretation zu Automaten und Maschinen einer perfekten Regulierung des Innertechnischen, also eine abstrakte Vernunft der Produktionsgesellschaft. Die geschichtliche und gesellschaftliche Tragweite der Wissenschaften kann mit dem Ende von Geschichte und Gesellschaft nicht begriffen werden. Das gilt auch dann, wenn man zugibt, daß gerade die Wissenschaftsgeschichte heute zu Recht unter dem Aspekt ihrer Zerstörungsauswirkungen geschrieben wird, daß das Wissenschaftliche gerade in der immer effizienteren Herbeiführung des Unheils ihren Ort gefunden hat. Das Technische entläßt mit Notwendigkeit das Apokalyptische aus sich. Denn der

85. Vgl. Jürgen Habermas/Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt 1971.

86. Vgl. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, a.a.O., S. 308ff.

apokalyptische Diskurs wird nicht einfach auf Motivwelt und Visualität der Techniken übertragen, sondern erhält darin ein neues Bild: eben das von der durch Menschen schuldhaft gewirkten Katastrophe, die aus dem Bestreben, äußere Katastrophen abzuwenden, entsteht. Die Implementierung des Apokalyptischen zwingt das Technische dazu, sich an sich selber zu säkularisieren. Unterwerfung, Kontrolle, Planung als Plünderung, Planung des Unplanbaren der Planung — das weist die apokalyptischen Züge des wissenschaftlichen Zeitalters als solche Implementierungen des Technischen aus. Die technische Bewältigung von Katastrophen (und gerade darin erweist sich der katastrophale Wesenszug der Technik) ist das eine. Die Auffassung, daß die Katastrophen apokalyptisch im Untergang bereinigt werden müßten (im Sinne einer Bewahrheitung dessen, was Technik vermag und weswegen Technik gefürchtet wird), etwas ganz anderes.

Im 19. Jahrhundert hat sich eine neue Sensibilität für den Schrecken, eine Ahnung für die Kehrseite der industriellen Naturbearbeitung herausgebildet. Die Ahnung dieser Gefahr geht auf die Beobachtung zurück, daß die technischen Möglichkeiten und das Machbare im einzelnen und Großsteuerung wie Selbstkontrolle gesellschaftlicher Strukturen auseinanderfallen. Der mögliche Fortschritt bricht sich an der Nichtkontrollierbarkeit des Systems, das seinen Fortgang ermöglicht. Die apokalyptische Denunzierung unserer Lebenswelt geht im wesentlichen auf diesen empirisch ausweisbaren Tatbestand zurück. Apokalyptisch ist nicht allein die Beschreibung der Tendenzen dieser Fortschritte in der Zerstörbarkeit der Welt, sondern die Charakterisierung des historischen Zusammenhangs der Rhetoriken und Diskurse mit den kategorialen Bestimmtheiten des Zivilisationsprozesses. Apokalyptisch ist demnach auch die Attraktivität der technischen Zivilisation für Kulturpessimismen aller Arten. Eine besonders ‚schwarze‘⁸⁷ Variante dieses Pessimismus ist Adorno/Horkheimers ‚Dialektik der Aufklärung‘ von 1947. Dieses Buch ist das Schlüsselwerk einer untergründigen Wirkungsgeschichte derjenigen linken Zivilisationskritik, die sich heute zur Selbsterstörung des kritischen Diskurses fortentwickelt hat und die für die technische Kompensation des Apokalyptismus, z.B. mit der Faszination an den Apparaturen der stillen semiotischen Katastrophe ebenso offen ist wie für das Vernichtungsplädoyer des Untiers Mensch⁸⁸. ‚Dialektik der Aufklärung‘ benutzt eine wichtige These: den Umschlagprozeß der Aufklärung, die zu neuen Formen undurchschaubarer Herrschaft geführt hat —, um mit großer Subtilität Ausweglosigkeiten durch kulturelle Bezugssysteme vom Mythos bis zum Anti-Semitismus zu beschreiben. Ein Buch ohne Perspektive, eine verzweifelte (und an sich selber verzweifelte) Denunzierung der verwalteten Welt, die den Kältetod der instrumentellen und bürokratischen Vernunft lange vor der Zerstörung der Menschen im Inferno der Fabrik gestoben ist und die den möglichen Tod einer Befreiung trotzdem nicht stirbt. Der Kult des technischen Industrialismus wird hier zu einem Kultus der gerade und nur durch die Industrie gelieferten Vernichtungs- und Verzweiflungsmaschine überhöht. Ein Buch, dessen kultische Mystifikation des schicksalhaften Verhängnisses für einen gewaltsamen, degenerierten Menschen sich in den fetischistischen Manierismen seiner gequälten Sprache geistesgetreu abbildet. Dialektik der Aufklärung meint, beschrei-

87. Vgl. Jürgen Habermas, Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung — nach einer erneuten Lektüre, in: Bohrer (Hrsg.), Mythos und Moderne, a.a.O., S. 405-431.

88. So Ulrich Horstmann, Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht, Frankfurt 1985.

bend, etwas durchaus Wichtiges. Die Menschen haben sich mittels Aufklärung (und das kann hier einfach nur heißen: mittels maschineller und apparativer Techniken) im Prozeß der Neuzeit, einer zum Grenzenlosen degenerierten Entdeckungsneugierde und dem Zwang zur vollumfänglichen Realisierung des Erkannten und Erkennbaren zwar zunehmend von der ersten, der äußeren Natur befreit, aber dafür die zweite, die innere Natur des Menschen einer gesellschaftlichen Herrschaft unterworfen, die an der Basis des seelischen Lebens die Grundlagen der Freiheitsmöglichkeiten zerstört⁸⁹. Der Mensch lebe im Widerstreit mit der ersten und in einer selbstmörderischen Zerrissenheit der zweiten Natur, der Gesellschaft. Gesellschaft wird insgesamt zur Gestalt und zum Ausdruck dieser Zerrissenheit. Deshalb werden umgekehrt mythische Urängste zu Bestandteilen der gesellschaftlichen Verdrängung, Gesellschaftliches Leben insgesamt erscheint bloß noch in Apparaturen notwendiger Selbstvergessenheit und Anti-Humanität pervertiert. Die Wahrheit der Kultur erscheint in dieser Perspektive als die höchste Leistung physisch organisierter Gewalttätigkeit. Der faschistische Anti-Humanismus ist die vollumfängliche Wahrheit der humanistischen Kultur. Solche Ausweglosigkeit ist nicht allein in einem selektiven Blick angelegt, mit dem die Autoren von ‚Dialektik der Aufklärung‘ wahrnehmen, was ihnen als das Wertproblem des Zerfalls der europäischen Kultur seit 1933 erscheint. Mehr noch bestätigt sich ein Stück des Analysierten darin: die terroristische Herrschaft eines Begriffskorsetts, das Hegelsche Dialektik den Figuren der Versöhnung entreißt und der Figur des Untergangs — dies aber mit derselben libidinösen Begrifflichkeit — überantwortet. Einfühlung in das Entsetzen bewahrheitet nicht nur die Notwendigkeit einer historisch enthüllten negativen Anthropologie, sondern betreibt die in diesem Weltbild sonst skandalöse Ästhetisierung des Politischen: als bloßer Reiz erscheint die einführende Zustimmung zum Schrecken. Es ist deshalb ein eigentlich ästhetisches Konzept der durch Einfühlung eliminierten ästhetischen Differenz, das diese Kulturdiagnose zur Überlegenheit des Apokalyptischen stilisiert (daß Adornos ästhetische Theorie mit dieser Indifferenz bricht, ist zwar sympathisch; das sachliche Problem bleibt aber auch dort die Einfühlung ins durch Differenzialität diktierte Schweigen, nämlich die Mimesis). Damit wird wahr nur die Projektion der anthropologischen Verzweiflung auf eine angeblich immer ausweglosere Situation der Kultur im Rahmen einer angeblich immer totaler werdenden gesellschaftlichen Unterdrückung. ‚Dialektik der Aufklärung‘ praktiziert ein Denken, das seine eigene Verzweiflung (die keineswegs den ontologischen Zustand von Kultur allgemein plausibilisiert) offensichtlich nur noch dadurch erfahren kann, daß es sich in mystisch verschlungenen Metaphorismen stilisiert. Erkenntnistheoretisch bedeutet ‚Dialektik der Aufklärung‘ die Zurücknahme reflektionsorientierter Aufklärung zugunsten eines Dialektikbegriffs, den Lévi-Strauss analog gegen die Sartresche Totalvermittlung als wildes Denken⁹⁰, als synkretistischen Metaphorismus, d.h. als gebanntes Denken, das sich in die Herrschaft des Banuens verwandeln möchte, bezeichnet hat. Der totale Metaphorismus, die Signifikanz, daß

89. Dazu wäre insgesamt die sozialpsychologisch fortgesetzte Meta-Psychologie von Wilhelm Reich über Erich Fromm, die Berührungspunkte mit der kritischen Theorie bis zu Alfred Lorenzer zu konsultieren; diese Auffassung entbindet den bloß destruktiven Pol der Freud'schen Trieb- und Kulturtheorie von einer Skeptischen Anthropologie und macht aus der Libido ein transzendierendes Prinzip von ästhetischer Solidarerfahrung; am besten ausgearbeitet ist diese Einschätzung bei Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft*, a.a.O., S. 107ff., 140ff., 195ff., 219ff.

90. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt 1968, S. 282ff.

alles für die These vom universalen Kulturverlust und der Perversion des Gewalttätigen, das schon die Welt der götterbevölkerten, sagenumspunnenen Mythen gekennzeichnet hat, einstehen kann, daß also schlechthin Beliebiges das ohnehin schon Feststehende illustrieren kann, wird kompliziert allein durch die Gewalt der Beschreibung, Deren Fortlauf hat sich zum mythischen Schicksalsgeflecht selber fortzuranken. Das, ohne Zweifel, leistet ‚Dialektik der Aufklärung‘ dieseits der Dialektik der Aufklärung in mythologisch beeindruckender Manier (formal den Gegenpol zu den industriekulturellen Mythologisierungsrhetoriken einnehmend; nämlich sich selber zum Kunstwerk machend): „Das Wesen der Aufklärung ist die Alternative, deren Unausweichlichkeit die der Herrschaft ist. Die Menschen hatten immer zu wählen zwischen ihrer Unterwerfung unter die Natur oder der Natur unter das Selbst. Mit der Ausbreitung der bürgerlichen Warenwirtschaft wird der dunkle Horizont des Mythos von der Sonne der kalkulierenden Vernunft aufgehell, unter deren eisigen Strahlen die Saat der neuen Barbarei heranreift“⁹¹. Darin sind die geschichtsphilosophischen Surrogate wie die poetisch-metaphoristischen Mystifikationsneigungen der Autoren, wohl gegen deren Willen, deutlich benannt. Es handelt sich um jenen manichäischen Dualismus, für den gerade linke Intellektuelle, die den Kultur- als Begriffskampf führen, so überaus anfällig sind, weil sich die Welt wieder in übersichtliche Lager gliedern läßt mit der Bezeichnung eines Kampfgutes, dessen Erringung sich lohnt: die Herrschaft über die Bezeichnung dessen, was kulturell Bestand hat gegenüber dem, was kulturell ‚unwertvoll‘ ist. Historisch forgerichtig nehmen die Autoren die Position einer linken Entartungsthetorik ein. Vernunft wird apriori als kalkulierend ausgegeben, die Sonne erscheint als ‚eisig‘ strahlend; es sei gerade die Vernunft, welche die neue Barbarei erzeuge (muß man die Organisation der Konzentrationslager darum zu einem Akt historisch pervertierender Vernunft machen, weil industrielle Maschinerie eingesetzt worden ist?). Die Semantik von Vernunft arbeitet mit der Verdoppelung eines Reduktionismus, der keinesweg der Sachlage entspringt, sondern dem Erkenntnisinteresse der Autoren, die ihre Vernunft einzig noch in der Beschwörung des Untergangs als Herrschaft des Begriffs vor sich selber behaupten können. ‚Dialektik der Aufklärung‘ ist ein Musterbeispiel jenes Jargons der Eigentlichkeit, die Adorno so gerne für die rechtslastigen Verdunkelungsmetaphern und ontologischen Mystifikationen reserviert hätte. Wundern kann das nur den, der fälschlicherweise von der Erwartung ausgeht, daß Intellektuelle weniger projektiven Mechanismen erliegen, daß ihre Vernunft selbstkritischer sein sollte aus dem einfachen Grund, weil das dem historisch gewachsenen Ethos vom intellektuellen Erkennen als Soll-Größe entsprungen ist. Wundern kann das im weiteren nur, wer Projektion für eine niedrige Sache hält. Geht man das obige Zitat aus ‚Dialektik der Aufklärung‘ analytisch durch, dann sticht die apodiktische Setzung sofort ins Auge, mit der die Autoren ihr eigenes politisches wie forschungsstrategisches und kulturelles Problem (nämlich die innergesellschaftlichen Machtträger und Befehlsausführenden für die Begriffe der als Eigentlichkeit richtig erkannten Ontologie verloren zu haben) als Problem der Menschheitsgeschichte generell ausgeben: die Unausweichlichkeit, mit der aus Aufklärung Herrschaft wird. Und wieso soll zwischen Unterwerfung des Selbst unter die Natur oder der der Natur unter das Selbst keine Wahl, kein Drittes, keine Form von Kooperation, nuancierter Balance, kein Prozeß ausgleichender Erfahrung möglich sein? Hier reduzieren die Autoren nicht nur die Geschichte

91. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt 1972, S. 32.

des Denkens auf ein paar kümmerliche Reste, die dem Kulturbild der rechten Kulturverächter⁹² fatal angenähert ist. Hier dekretieren zwei Verzweigungssüchtige das als Reales, was sie unter dem Vorwand des Fürchtens als ihr liebstes Gut betrachten: den Apokalyptismus von Natur selbst. Denn es erscheint als von oder wie Natur gesetzt, daß zwischen innerer und äußerer Natur, daß zwischen Natur und Kultur, zwischen Materie und Geist, zwischen Stoff und Gesellschaft keine mögliche organische Beziehung entstehen oder zur Geltung gebracht werden kann. Mit einer solchen Vermutung beanspruchen die Autoren ein Erkenntnisvermögen jenseits aller gebotenen Begrenzung in der Selbstwahrnehmung der menschengespezifischen Kapazitäten. Ein Paradigma von Verdinglichung nicht allein im Feld der theoretisch zu radikalierenden Selbstkritik der Erkenntnisvermögen. Sondern auch ein Paradigma für den präventiven Terror eines Utopismus, der mit geschlossener Umsetzung rechnet und Indifferentismus betreibt. Und schließlich ein Paradigma für einen Apokalyptismus, der von Natur behauptet, was er selber an Kultur betreiben möchte: die Erfahrung eines transzendentalen Unheils als letzte, abschließende Handlungsmacht des Menschen. Der sich selber erzwingende Apokalyptismus wird so zu einer Stiftungsurkunde für das dem 20. Jahrhundert und der Mediengesellschaft angepaßte Programm eines intellektuellen Sadismus, der an Kultur diagnostiziert, was ihn selber zur Anerkennung der Zerstörungswürdigkeit der Kultur zwingt. Die Ironie des Adorno/Horkheimerschen Kulturzerfalls-Wunsches ist, daß er den Metaphern der unterhaltungssüchtigen Kulturindustrie aufs Haar gleicht. Die Exklusivität des sadistischen Denkens und der polymorphe, analphabetisch visuelle Apokalyptismus der medialen Massenkonsumindustrie gehen eine Verbindung ein, welche die Realität des Unheils als Ohnmacht des Erkennens zu akzeptieren nahelegt. Dies aber durchaus konträr zum formalen Einzigkeitsanspruch der ‚Dialektik der Aufklärung‘, aber auch als Nachweis der Realität der Dialektik der Aufklärung in der Gesellschaft der technischen Bildsimulationsmedien.

Denn zivilisationsstheoretisch, anthropologisch und ästhetisch gilt es gegen derartige Modelle daran zu erinnern, daß das hier so dramatisch beanspruchte Moment des Apokalyptischen ein ganz normales Bedingungsmoment jedes Begriffs von Vernunft ist. Denn deren Ordnung kann wohl als wirklich konstituiert (und damit rationaler Selbsterkenntnis zugänglich) nur gedacht werden unter der stofflich wirksamen Möglichkeit der Deregulierung der angestrebten Ordnung, des Unterbruchs der logischen Argumentation, dadurch, daß Denken sich der Grenze der Irritation, dem Einbruch des Udenkbaren wirklich aussetzt. Aber diese Einsicht ist nur möglich durch die Unterscheidung der Eigenordnung des Erkennens von einer Ontologie des Realen jenseits seiner Abhängigkeit von den symbolischen Beschreibungssystemen als Einsicht in die ästhetische Selbstwahrnehmungsbedingungen der ontologischen Dispositionen des menschlichen Subjekts.

Daß sich Massenkultur und elitärer Kulturpessimismus in der Mitte der Mystifikation von Gesellschaft als Natur und damit im Kern der bürgerlichen Ideologie vereinigen lassen⁹³, enthüllt nicht nur den mystifikatorischen Charakter schwarzromantischer Kultur-

92. Vgl. Furio Jesi, *Kultur von rechts*, Basel/Frankfurt 1984; das gilt auch unter dem Hinweis auf die Abgrenzung der kritischen Theorie von rechtsgerichteten Mystifikationen durch Jesi, ebd., S. 111ff.

93. Laut Roland Barthes ist das der grundlegende Mechanismus der bürgerlichen Ideologie; vgl. ders., *Mythen des Alltags*, a.a.O., S. 124ff.; ders., *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt 1969, S. 70ff.; zur Bedeutungsvielfalt als einem Symbol für andere Historien, die von der Differenz zum naturalisti-

philosophien, sondern drückt die Vorgeschichte der Zivilisation noch an den entwickeltsten Verhältnissen ihrer Akkulturation in Spuren einer Reaktivierung des jederzeit plausiblen Bösen aus. Beide — Kulturtheorie des Apokalyptischen als Zwang zu einer anthropologischen Selbstmißachtung und massenindustrielle Verwertung der im Stammhirn abgelagerten Erinnerungen und Erfahrungen des Grausamen und Bösen — zehren von einem Bildbestand, dessen Präfigurationen und Verzeichnungen eine ständige Möglichkeit einer an sich selber differierten Zivilisationsleistung sind. Das Erstaunliche an Produkten wie der ‚Dialektik der Aufklärung‘ liegt in ihrem offenkundigen Hang zu einer ontologisch gereinigten Welt des Eigentlichen. Auch wenn das nur als Werteleitbild indirekt, nämlich als Maß-Gabe für die Beschreibung der Ausweglosigkeit fungiert, entspricht das jener Entdifferenzierung, welche die Wahrheit der Bilder zu bloß technischen Fragen der Inszenierung von Anschein degradiert. Die Behauptung des Eigentlichen ist an sich selber schon auf dem Sprung zur synthetischen Vorspiegelung des Mitgemeinten. Ziel ist die psychologische Einstimmung, das Erreichen des Akzeptierens der Fiktionen als beruhigend vorspiegelnde Unterstellungen. Entsprechend hat die jeweilige Rhetorik nicht den Wahrheitsbeweis zu führen, sondern eine suggestive Haltung zu erzeugen, welche atmosphärische Zustimmung zum Diskurs sichert. Das gilt für Hollywoods Bilderfabrik des Schrecklichen ebenso wie für Adorno/Horkheimers poetische Untergangsphilosophie. Es gibt eine allzu große Nähe zwischen den Logiken der bannenden Bilder und der bannenden Verführungen im Bereich des Denkens.

Wenn Francis Ford Coppola 1979 die maschinelle Dämonie der Menschenvernichtung anhand des Vietnamkrieges unter dem Titel ‚Apocalypse now‘ (mit der Unterlegung der dramaturgischen Zerstörungshöhepunkte und Ästhetisierungen der simulatorisch erlebten Vernichtungsgewalt, sei es durch Richard Wagners ‚Walküre‘, sei es durch Jim Morrisons ‚The End‘) verfilmt, dann liegt das durchaus in der Konsequenz dieser Logik. Die Apparaturen, die hier für Bilderzeugung eingesetzt werden, sind nicht weniger aufwendig als diejenigen, die eine Kulturphilosophie der sadistisch herbeigeführten Ausweglosigkeit stringent machen. Das Verhältnis von Text und Bild ist hier und generell außerordentlich komplex⁹⁴. Aber keineswegs sind die Bilder Belege der Reaktualisierung einer archaischeren und darum wirksameren Schicht menschlicher Imagination. Sie sind eher anzusehen als permanente Motive der Verdeutlichung derjenigen apokalyptischen Elemente unterhalb des Prozesses der Zivilisierung, die ihn erst notwendig und real machen. Erst der Film ermöglicht deshalb wieder direkte Visionen der Katastrophe durch eine dem Mittelalter vergleichbare Gewalt der Bilder, vor allem in der immer stärkeren Durchsetzung eines über die Bilder regulierten Verhaltens in der aktuellen Kultur. Die Neuzeit und das Bürgertum haben die Katastrophe philosophisch und literarisch bearbeitet. Der Ausbruch der Bilder aus der harmonisch ruhenden Vernunft läßt sich bereits für die Renaissance beobachten, für jene Epo-

schen Setzungszwang ausgehen: ders., Kritik und Wahrheit, Frankfurt 1967, S. 62ff.; ders., Das semilogische Abenteuer, Frankfurt 1988, S. 165ff., 292ff.; ders., Elemente der Semiologie, Frankfurt 1979, S. 75ff.; am besten als Einführung zu Barthes nach wie vor: Centre Culturel international de Cerisy-la-Salle (Hrsg.), Prétexte: Roland Barthes, Paris 1978.

94. Vgl. Hans Ulrich Reck, Schöne Schrift gegen fromme Bilder? Zur Philosophie von Bild und Schrift in der islamischen und der christlichen Kunst, in: Kunstbulletin, Bern Nr. 7/8 1985, S. 3ff.; ders., Wahrnehmen, aber nicht für wahr halten. Der Wunsch nach zerstückelten Körpern: die Krise der Weltbilder, in: Kunstnachrichten, Zürich Nr. 6/1987, S. 163ff.

che also, die erst durch das Projektionsbedürfnis des Positivismus im 19. Jahrhundert als theoriefähiger Beginn einer in Selbstbeherrschung kulminierenden, experimentell kontrollierten Vernunft mit kulturgeschichtlicher Langzeitverblendung angesprochen worden ist. Die Anfänge der zergliedernden und beobachtenden, einer religiös nicht mehr gebundenen, sondern an der Autonomie des Subjekts ausgerichteten anatomisch-empirischen Naturwissenschaft geht zeitlich einher mit kulturellen Tätigkeiten, die auf ein Wiederaufleben der heidnischen Antike, ihre dämonische Körperpräsenz und Bewegungssteigerung und die damit verbundenen visuellen Reiz- und Pathosformeln abzielen⁹⁵. Dieselben politisch wirksamen Kreise haben sich — meßbar an den Motiven der flatternden Gewänder und Haare — künstlerische und kulturelle Ausdrucksformen erschlossen, die dialektisch begriffen werden müssen als imaginäre Leitfiguren einer geistigen Orientierung zwischen den Polen von Rationalität und Sinnlichkeit. Der Zuwachs an intellektueller Kontrolle der Bildkräfte und Bildwirkungen ist nur eine Seite; wie überhaupt der Zuwachs an Diskurs- und Lektürebeherrschung zivilisationstheoretisch ohne Intensivierung der abgedrängten vitaleren Affekte nicht zu denken ist, welche, dies die andere Seite, zu einer eigentlichen Affektsteigerung führt, die man diesem vermeintlich so ruhigen Jahrhundert der Aufklärung und Vorurteilslosigkeit nicht zutrauen würde. Mit einer so differenzierten Betrachtung wird, wie die Forschungen Aby Warburgs weit über die methodische Formalisierung des Verfahrens durch seine Schüler Panofsky und Gombrich hinaus eröffnet haben⁹⁶, der Bildsinn zu einem historischen Modell erweitert, dessen Formen zwischen den Polen von Rationalität und Sinnlichkeit, Vernunft und Magie, Kontrolle und Angst schwanken. Warburg erläutert daran die Perspektiven einer Anthropologie der Imagination in einem historischen Diskurs, dessen methodische Seite, die Ikonologie, immer eingespannt bleiben muß in die Geschichte der Mentalitäten und der ein Erinnerungsvermögen konkretisierenden Aneignung von Bildformeln. Das praktische Interesse ist letztlich das einer Umwandlung des kollektiven Leidenschatzes der Menschheit, wie der Konzentrationsprozeß der geschichtlich wirksamen Verbildlichung als Formkomplex ‚Kunst‘ genannt wird, in eine sich mit den Gefährdungen des Trieblebens vereinigende Vernunft. Eine als sinnlich verstandene Erkenntnis der Anthropologie der Symbolisierungen und des Imaginären ver-

95. Vgl. Erwin Panofsky, Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980; Aby Warburg, Ausgewählte Schriften ... a.a.O., S. 65ff., 125ff., 173ff., 199ff.; Edgar Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt 1981, bes. S. 270ff.; zum Bildhintergrund der Antike und des Ostens für das abendländische Bildkonzept und den Wandel der Symbolik: Rudolf Wittkower, Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1983.

96. Formalistisch sind Gombrichs Renaissance-Betrachtungen; selbst der Renaissance-Begriff Panofskys entkoppelt die allgemeine kulturelle Thematik von Bildformkategorien; die entscheidende Kritik wäre erkenntnistheoretisch an den Eigentlichkeitspostulaten, den Spuren der Weltgeistkonzeption und der Trennung von ‚natürlichem‘ und ‚konventionellem‘ Sujet zu entwickeln, die Panofskys Methodenansätze als den präntendierten wie präntentiösen Gipfelpunkt seiner methodischer Erkenntnisreflektion bestimmen; vgl. dazu: Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, z.B. in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, S. 185ff.; ders., Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, S. 7ff.; ders., Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: ebda., S. 36ff. oder in: Kaemmerling (Hrsg.), Bildende Kunst ... a.a.O., S. 207ff.; die einschlägigen Schemata finden sich in Panofsky, Sinn und Deutung, a.a.O., S. 50, Kaemmerling (Hrsg.), Bildende Kunst, a.a.O., S. 223.

folgt hier also keineswegs eine kulturelle Vision der Anhäufung von Gütern und Werten, zielt keineswegs auf die Vision einer semantischen Vervollständigung von substanziализierten Traditionsbezügen und der Herausbildung ethisch verpflichtender universaler Archive (in Form von Lexika und Rubrizierungen). Im Gegenteil: nichts liegt der Affektsteigerung als einem unerlässlichen Irritationspunkt für die sich bewährende Entfaltung bewußt betätigten Augensinns ferner als ein bloß aufs Visuelle ausgedehnter Positivismus. Das praktische Interesse formuliert sich in der Perspektive der Erledigung von Obsessionen, die als Formeln immer wieder die lebendige Visualisierung einer Zeit in ihren spezifischen Symbolen determinieren, d.h. mit dem Bann eines Vorgeschichtlichen belegen. Diese Utopie umfaßt intellektuelle Kontrolle ebenso wie den emphatischen Bann durch ein magisch wirksames Offensichtliches, denn dieses ist die Vorgabe für eine reale Erfahrung der in Assoziationen und Analogien erst rückblickend bedeutsam werdenden Erschließungen des Geschichtlichen als eines je Aktuellen⁹⁷. Intellektuelle Bildkontrolle und gesteigertes ästhetisches Erleben sind Pole eines als Geschichte der Einbildungskraft wirksamen gegenseitigen Modifikations- und Motivationsverhältnisses. Was Warburgs Pathosformel am Bestand der Renaissance erschließt, eröffnet also eine anthropologische Perspektive auf Imagination und damit auch auf die praktische Erinnerungskraft. Warburgs Mnemosyne-Projekt wäre ein Bilderatlas dieser menschlichen Imagination als einer aktiven Einbildungskraft, d.h. als Grundlage der produktiven Herausbildung theoretischer und praktischer Verhaltensweisen zur Welt insgesamt geworden. Die ästhetische Begründung der Mnemosyne etabliert kein weiteres Vermögen neben dem theoretischen und dem praktischen. Vielmehr ist der Begriff des Ästhetischen das Fundament für deren Wirksamkeit, d.h. die Synthesekraft der sich in Differenzierungen bewährenden Einsicht in erfahrene Gestaltungsmodelle. Das liefert der Begriff der Pathosformel. Er ist ein eigentliches Modell der historischen Wirkkraft, die zum Bestimmungsgrund für Bilder überhaupt wird. Also nicht: Ursprünglichkeit des Eigentlichen, sondern: Zuwachs an Bedeutung durch Integration in das Historische. Nicht: Verzeitlichung des Werks, sondern: Erproben der Imagination am Modell.

Pathosformeln sind Modelle, die immer wieder eine ‚cross-cultural‘-Verbindung erlauben. Sie transportieren die Darstellungstraditionen der Heiligen und Helden, der Verehrungsgüter der Hochkultur in diejenigen Sphären trivialer Zustimmungsbereitschaft, die – z.B. in den Posen der Fußballer und in der Bildsprache der Pressefotografie – gerade nicht Banalisierung einer enteigneten exklusiven Sphäre betreiben, sondern durchaus die Verständlichkeit der Modelle propagieren und daran auch die propagandistischen Rhetoriken der instrumentellen Bildsprachen einsehbar machen. Die säkulare Konstruktion der die Imagination werthaft bestimmenden Modelle ist das Produkt der Rekonstruktion der bildbestimmenden Darstellungstraditionen durch die Pathosformeln. Die Pathosformel ist eine Rekonstruktion der originären Bildwirkungen und entwickelt deshalb einen differenzierten Bildbegriff, der weder exklusive Ästhetik als schönen Schein der Kunst behandelt, noch das Werk bloß in den Schöpfungszusammenhang der ästhetischen Produktion einrückt. Zur Konstruktion der Pathosformel als einer Methode, die verschlungenen Motivwanderungen auf die Topographie der menschlichen Imagination zu beziehen, wie sie durch den Rationalisierungsdruck des Zivilisationsprozesses dialektisch entfaltet wird, ge-

97. Vgl. dazu Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 13ff., 102-146.

hört deshalb die Einsicht in die historische Variabilität des Ursprungsmodells⁹⁸. Das setzt aber voraus, daß die Aneignungsvariation den thematischen Bezug formalisieren kann. Erst die Ablösung aus geschlossenen Bedeutungszusammenhängen, resp. rituell sanktionierten Bildprägungen erlaubt eine jeweilige Konkretisierung, die nicht dem kultischen Bann oder einer rituellen Funktion des Bildes unterliegt. Die jeweils aktualisierte Erinnerungskraft belegt, daß die wesentlichen Bildmodelle ihre Wirksamkeit durch die Modellierung der Imagination über längere Zeiträume erlangen. Ob das auf einer neuronalen Basis, den Naturvoraussetzungen der Symbolisierungstätigkeit beruht, oder bloß historisch erworben und variiert ist im Sinne der genetischen Epistemologie der Assimilation und Adaption von Operationen, Schemata und Mustern⁹⁹, ist gegenüber der Signifikanz der Modelle durchaus zweitrangig. Aber die Tatsache der kollektiven Geltung und Fundierung von Bildwirkungen motiviert eher, auf die Annahme einer archetypischen, grundsätzlich auf die Suggestion philogenetischer Prägungen zu verzichten. Der Konflikt um die Plausibilität solcher Tiefenannahmen ist müßig, weil der Bestand eines platonisch aufgefaßten Reichs von Archetypen lerntheoretisch nur den Rekurs auf die Naturalisierung der Imagination zugesteht. Umgekehrt gibt es behavioristische Verkürzungen, die ontogenetische Bedeutungsadaptionen nur aus konkreten Experimenten und Übungen gelten lassen. In beiden Fällen liegt dem ein erkenntnistheoretisch problematischer Dualismus zwischen natürlichem und erworbenem Wissen, Veranlagung und Ausgestaltung, Variabilität und Variation, Instinkt und Erfahrung zugrunde. Es ist besser, archetypisch beanspruchte Bezüge in die kulturelle Evolution von Deutungsmustern oder von ‚Rahmenthemen‘¹⁰⁰ einzubeziehen. Denn am paradigmatischen Stellenwert leitender Bildmodelle ändert sich nichts, auch wenn die anstößigen ontologischen Letztbegründungsevidenzen, die ohnehin nur indirekt, als mitgemeinte, erschlossen sind, nicht berücksichtigt werden. Die jeweilige historische Adaption in Pathosformeln ist eine dramaturgische Inszenierung der Bedeutungen und Geltungsansprüche der menschlichen Imagination. Für die Pathosformeln scheint es nicht einmal nötig, die Tiefenschicht als Medium der Durchsetzung wesentlicher Ten-

98. Das bezieht sich u.a. auf die Ambivalenz von Helden-, Märtyrer-, Sieger- und Verlierergesten, die untergründig ein Terrain für die Formalisierung von Posen bereitet haben, das außerhalb eines spezifischen Verwendungszusammenhangs keine anthropologische Evidenz für eine historische Kultur der Sinnlichkeit beanspruchen kann; das berühmte Foto Robert Capas von 1936, einen fallenden, im Moment des Bilderschuß durch eine Gewehrkegel getroffenen und daran sterbenden Brigadisten, zeigt, daß die Konventionalität unserer Bildsujets mittlerweile, aber dezidiert nur ‚scheinhaft‘, in die (apparativ fixierte) Natur und die Sachen/Sachverhalte selber sich eingesenkt haben; das hier erwähnte Bild ist z.B. zu sehen auf dem Umschlag von ICP Library of Photographers. Robert Capa, New York 1974 oder in: Petr Tausk, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert, Köln 1980 (2. überarb. Aufl.), S. 102, Abb. 84.

99. Vgl. Jean Piaget, Die Äquilibration der kognitiven Strukturen, Stuttgart 1976; ders./Bärbel Inhelder, Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind, Frankfurt 1978, S. 459-511; ders., Biologische Anpassung und Psychologie der Intelligenz, Stuttgart 1975, S. 99ff.; ders., Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehungen zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen, Frankfurt 1974, S. 357ff.; ders./Bärbel Inhelder, Die Psychologie des Kindes, Frankfurt 1977, S. 43ff., 67ff., 95, 109ff., 113ff.; ders., Erkenntnistheorie der Wissenschaften vom Menschen, Frankfurt/Berlin/Wien 1972, S. 154ff.; ders., Einführung in die genetische Erkenntnistheorie, Frankfurt 1973.

100. Vgl. Jan Bialostocki, Die ‚Rahmenthemen‘ und die archetypischen Bilder, in: ders., Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Leipzig o.J., S. 111ff.

denzen des menschlichen Geistes allgemein (also in einer quasi-historistischen Variante des Platonismus, die Panofsky nicht zu scheuen scheint¹⁰¹) einzusetzen.

Gerade die Geschichte der Politisierung und ideologisch-funktionalen Indienstahne von Bildformeln für Satire, Kritik und, umgekehrt, Herrschaftsverehrung¹⁰², zeigt, daß die Bildkraft aus einem historischen Konflikt dann signifikant hervorgeht, wenn historisch im Nachhinein die Wirksamkeit des Modells erzeugt und bewiesen wird. Die Pathosformel ist also ein Modell der Rekonstruktion der allgemein anerkannten, aber jeweils nur konkret zugänglichen Bildschöpfungen (Giotto's Bühnenraum; Michelangelos Deutung der Schöpfungsgeschichte; Goyas Aufzeichnungen der Dummheiten und Grausamkeiten; Picassos Guernica als Reaktualisierung mozarabischer Bildfindungen in mittelalterlichen spanischen Handschriften etc.).

Der Begriff Pathosformel ist für massenwirksame Bildprägungen durch den Transport der formalen Hochkultur in die technischen Verbreitungsmedien nutzbar. Was hier transportiert wird, bleibt, wenn immer es das Modell zeigt, originär. Mit dem Begriff der Pathosformel entgeht Warburg dem Dilemma der Säkularisation als einer Kategorie rhetorischer Denunzierung: Abwertung mittels Nachweis historischer Illegitimität¹⁰³ ist nicht länger mehr Argument der Signifikation und der Selektion von Codes und Rhetoriken. Gerade apokalyptische Motive und Formeln belegen den Sinn der Pathosformeln. So sind z.B. Pestdarstellungen als plausibilisierte Zustimmungsmuster affektiver Haltungen immer beliebt gewesen, selbst dann, wenn sie nur noch metaphorisch auf Schrecken und Drohungen verweisen. Rhetorische Bildprogramme, vor allem in den populären Formen der Stiche und Flugblätter, mahnen zur Umkehr und rufen das Eingedenken der nahenden Katastrophe an. Dieses Eingedenken hat wiederum eine dialektisch entwickelte Funktion: Repräsentation des gesteigerten Erschreckens, d.h. Affektivierung auf der einen Seite, Zugehörigkeitssicherung zu denen, die Kraft selbstkontrollierender Einsicht sühnefähig werden, auf der anderen Seite. Es geht im apokalyptischen Bilderschatz insgesamt um die Rhetoriken transzendentaler Selektion, um Gnade und Verschonung, Zufall und Undurchschaubarkeit.

Dem entspricht die technische Mystifikation und Selbstlegitimation gottähnlicher Erregenschaften im Zeitalter der Technologie. So ist zum Beispiel die ‚Titanic‘ nie bloß ein Schiff, sondern immer schon auch eine Legende, ein Mythos, ein Sinnbild für die Herrlichkeit des ‚homo faber‘ gewesen, des planenden, entwerfenden konstruierenden und kontrollierenden Menschen. Die ‚Titanic‘ hat rhetorische Funktion und verkörpert den Triumph des Menschen und der Maschine, die in solchen Versionen noch als selbstverständliches Produkt des Menschen und damit von diesem unterschieden erscheint¹⁰⁴. Beides greift ineinander, denn die Menschen, die ihr Schiff unangreifbar gemacht haben, haben ihr alle

101. Vgl. Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, a.a.O. [s. Anm. 96].

102. Martin Warnke, Das Bild als Bestätigung, in: Werner Busch (Hrsg.), Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Band II, München 1987, S. 483ff.; Konrad Hoffmann, Das Bild als Kritik, in: ebda., S. 507ff.; die Vorbereitungstexte der beiden Autoren finden sich in ‚Funkkolleg Kunst‘. Studienbegleitbriefe 7 und 8, DIF Tübingen, Weinheim/Basel 1985.

103. Vgl. Hans Blumenberg, Die Legitimität der Neuzeit. Erster Teil, Säkularisierung — Kritik einer Kategorie des geschichtlichen Unrechts, a.a.O.

104. Zum Gegenteil: Rudolf M. Lüscher, Maschinenangst, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Kanalarbeit ... a.a.O., S. 254ff.

als reibungslos funktionierende Teile eines Gesamtorganismus zugeordnet. Die unangreifbare Maschine, die Herrschaft des Menschen — sie bewähren sich als Symbole gerade im Reich des den Menschen feindlichsten und unsichersten Elementes, dem Wasser als dem Rückzugsgebiet einer ungebändigten Natur, Damit gesetzt ist die symbolische Realität eines umfassenden Metaphorismus¹⁰⁵ als diskursives Bild (eigentliches Denkbild und nicht bloß propositionale Behauptung). Das Staatsschiff und seine Lenker, der Verrat am Staatsschiff, der Treuebeweis des Kapitäns, die Metapher ‚das Boot ist voll‘ — sie alle verweisen auf kulturelle Adaptionen und symbolische Ausrichtungen der Pathosformel vom Schiffsbruch mit Zuschauer. Dabei wird die antike Metaphorik vom auf dem Land vorbereiteten Schiffsbau und dem Aufbruch in das Terrain unbekannter Gefährdungen sukzessive umgewandelt in das Modell eines intimeren Bezugs. Bei Voltaire taucht der Schiffsbruch als Läuterung auf, als eigentliches kathartisches Schauspiel für einen die Realität wie ein Bild genußvoll verzehrenden, sich ob seiner Verschöntheit und Sicherheit freuenden Unbetroffenen. Diese Metaphorik wird über Nietzsche bis Wittgenstein für die Bildwelt des 20. Jahrhunderts so umgebaut, daß der Bau des Schiffes auf offener See zu erfolgen hat, daß die Menschen aus Trümmern, Planken und permanenten Untergangsrelikten ihres Scheiterns weitere, behelfsmäßige Schiffe und Floße bauen, die ihnen die Weiterfahrt der als unendliche Erkenntnisgeschichte konzipierten Hypothesenbildung auf unbegrenztem, jederzeit potentiell stürmischem und vernichtendem Meer erlauben. Es gibt kein Land mehr, keine Sicherheit, es gibt keine räumlichen und zeitlichen Phasenbildungen mehr. Das moderne Bild wird zu einem Denkbild für die Fundierung aller Erkenntnis im Vermögen der Imagination¹⁰⁶. Denken ist Probehandeln. Fundamente des Erkennens sind symbolische Aktualisierungen in einer prinzipiell utopischen (oder: zur Utopie verdammt) Situation des Menschen: er entwirft Deutungen im Ungewissen, er ist immer schon dabei, zu interpretieren und Hypothesen zu bilden¹⁰⁷. Erkenntnisgewißheit hat demnach immer einen nachgeschichtlichen Modellcharakter: Sicherheit verleihen eher die sinnstiftenden Bilder und Denkbilder als die universale Wahrheitsbehauptung formalisierter Aussagensysteme. Deshalb sind Grenzziehungen durch Metaphern, deshalb ist der gesamte Bilddiskurs des Apokalyptismus immer eine Selbstbearbeitung des Erkenntnisvermögens, der intellektuellen wie affektiven Bedingungen der Entwicklung bedeutsamer Interpretationsmodelle. Deshalb auch tauchen Motive und Metaphern, Symbole und Übertragungsfiguren der Zuschreibung und Begrenzung, der Voraussetzungen und möglichen Auswirkungen menschlicher Erkenntnisansprüche in apokalyptischen Pathosformeln und Bildmodellen auf. Sinnbilder des Technischen sind unter dem Druck der ins Endzeitliche verlängerten Handlungsansprüche konkretisierte Sinnbilder des imaginativ regulierten Denkens. Ein solches

105. Wesentliche der diskursiven Etappen dieser Begriffsgeschichte nachgezeichnet hat Hans Blumenberg, *Schiffsbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt 1979.

106. Vgl. Dietmar Kamper, *Geschichte der Einbildungskraft*, München 1981; ders., *Zur Soziologie der Imagination*, München 1986.

107. Zum ‚Jume naturale‘ bei Charles Sanders Peirce: Thomas A. Sebeok/Jean Umiker-Sebeok, ‚Du kennst meine Methode‘. Charles S. Peirce und Sherlock Holmes, Frankfurt 1982, S. 32ff.; Karl-Otto Apel (Hrsg.), *Charles Sanders Peirce. Schriften II: Vom Pragmatismus zum Pragmatizismus*, Einleitung, Frankfurt 1970, S. 59ff., 115ff.; Gerd Wartenberg, *Logischer Sozialismus. Die Transformation der Kantischen Transzendentalphilosophie durch Charles S. Peirce*, Frankfurt 1971, S. 126ff., 153ff., 168ff.

Sinnbild findet sich in dem hier zur Debatte stehenden Kontext auf dem berühmten ‚Melencolia I‘-Stich Albrecht Dürers aus dem Jahr 1514. Eine Fledermaus trägt am linken oberen Bildrand eine Tafel. Darauf steht ‚Melencolia I‘. Die Fledermaus fliegt vor einem Planetensturz, der von einem Regenbogen überwölbt wird. Unten liegt ein See. Ein Engel in der gestischen Pose der Nachdenklichkeit ist offensichtlich die zentrale Figur des Blatts. Sie sitzt vor einem Turm, der durch den Bildrand abgeschnitten wird. Eine Leiter lehnt an ihm. Gerätschaften liegen herum. Der Engel hält eine Zirkel in der Hand. Attribute der Künste und Wissenschaften (Techniken) umgeben ihn. Am Turm angebracht sind ein magisches Zahlenquadrat und die Sanduhr als Sinnbild der Sterblichkeit; außerdem eine Waage. Auf einem Mühlstein sitzt ein kleiner, im Unterschied zum großen unschuldig und lebhaft aktiver Engel, ein Putto. In der linken Bildhälfte stechen eine Kugel und ein Polyeder hervor. Auf dem Polyeder läßt sich ein schwach schattierter Totenschädel ausmachen. Dürers ‚Melencolia I‘ steht am Anfang, die ‚Titanic‘ an einem gewissen Abschluß jenes Prozesses von Selbstbehauptung, der die technische Signatur der Neuzeit bestimmt. Die ‚Titanic‘ hat sozusagen archaische Motive in sich aufgesogen, die in diesem Prozeß der Neuzeit immer weiter abgedrängt, aber nie ausgelöscht worden sind. Ängste und Motive, die hinter der Fassade der Zivilisation als existentielle Bilder weiterleben und durch ein katastrophales Ereignis heraufgeholt und signifikant werden können. Daraus entsteht ein Zusammenhang von vermeintlich längst überwundenen Einstellungslagen, von Heidentum und Sintflutangst, Untergangsfurcht und Phobien aller Art, von Besinnungsappellen und religiösen Beteuerungen, wie sie für einen Schnittpunkt von Elementen verschiedener kultureller Bedeutung und Herkunft typisch sind. Intensivierungsformeln im Sinnbild des Melancholischen, des Handlungsunterbruchs und damit eben der genuinen Kraft des menschlichen Bewußtseins (die Lähmung des erwachsenen im Unterschied zur naturgeschichtlichen Unschuld des erkenntnisindifferenten und deshalb praxisfähigen jungen Engels). Aber auch Konnotationen der Verwerflichkeit: die Trägheit, der gefallenen Engel, der Glaubensunfähige, das eben bloß melancholisch Reflektierende. Die religiös eingefaßten Endzeithemen, die bei Dürer häufig anzutreffen sind, verweisen auf eine Zeitgeschichte, in der die vielen sozialen und ästhetischen Äußerungen und Andeutungen einer kommenden Katastrophe angesprochen werden. Attribute des Teufels, der Kampf zwischen Christ und Antichrist waren stehende Figuren im Bilderkrieg zwischen der alten und der neuen Kirche¹⁰⁸. Mit einem deutlichen Akzent darauf, daß das reformatorische Reich das neue Reich sei. Der folgenreiche Umbruch der Reformationszeit geht einher mit einer Fülle von Alltagsängsten und Untergangsvisionen. Die 1493 gedruckte christliche Weltgeschichte des Nürnberger Humanisten Hartmann Schedel schließt mit der Ankündigung des baldigen jüngsten Gerichts, mit dem „Ende dieser ungerechten Welt“. Der Tübinger Astronom und Mathematiker Johannes Stöfler hat in seinem gemeinsam mit Jakob Pflaum publizierten ‚Almanach‘ für Februar 1524 eine seit Menschengedenken nie erkannte Umwälzung angekündigt. Stöfler formuliert seine apokalyptische Vision als Folge einer Planetenkonjunktion im Zeichen der Fische. Später wird diese Konjunktion zu einer Sintflutkatastrophe umgedeutet. Dürer nimmt solche Bildmotive, Rahmenthemen und Symboliken auf. Der Regen-

108. Vgl. Konrad Hoffmann, Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf, ... a.a.O.; ders., Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Josef Nolte u.a. (Hrsg.), Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung Bd. 2 Kontinuität und Umbruch, Stuttgart 1977, S. 189ff.

bogen im Hintergrund gilt als biblisches Zeichen der Versöhnung Gottes mit dem Menschen nach der Sintflut, als Versprechen, es bleibe bei diesem einen radikalen, göttlich verhängten Versuch, die Menschheit strafhalber auszulöschen. Die Fledermaus verkörpert die Scheue vor dem Licht. Im Mittelalter galt sie als Pendant der Glaubenszweifel und der intellektuellen Unruhe, d.h. der religiösen Trägheit, der ‚acedia‘, einer Todsünde als Pendant zur Melancholie: Ungläubigkeit als Paradiesaufschub und drohender Heilsverlust. Die Akzentuierung der niedrigen Melancholie, die Deutung des Dürerschen Stiches mit der komplexen Ikonografie und den vielen Anspielungen auf symbolisch transformierte zeitgenössische Empfindungslagen, hat oft dazu verleitet, die Fledermaus als Insignum des Stiches und den Stich als bloß eine Hälfte einer antithetisch aufgebauten Erläuterungskomposition zu sehen, für die gerade bei Dürer ein humanistisches Pendant, also die Akzentuierung der aufklärerischen Reflektion und die Positivität des melancholischen Zweifels gegeben sein müsse. Man hat deshalb einen zweiten Stich gesucht, auf dem die positive Auflösung der in der Ikonografie der Lichtscheuheit gebannten Trägheit des Denkens und der Resurrektion der religiösen Furcht formuliert sein müßten. Das ist die wesentliche Aussage der lange als herausragend angesehenen Arbeit von Panofsky und Saxl¹⁰⁹. Konrad Hoffmann hat dagegen plausibel gemacht¹¹⁰, daß die ikonografische Lektüre an prinzipielle Grenzen stößt, wenn mit den Symboliken bloß diskursiv-lexikalisch umgegangen, die Bedeutung also bloß in der vorgreifenden Übersetzung in ein Literarisch-Textuelles angesiedelt werde. Vielmehr gelte es, die visuelle Struktur des Bildes, den Ablauf und Zusammenhang, eine viel höher entwickelte Inszenierung der Augenbewegung, kurz: ein wesentlich komplexeres, auf Betrachterperspektive und deren rezeptionsleitende Integration in den Produktionshorizont des Künstlers angelegtes Programm zu berücksichtigen. Die Fledermaus muß in ihrer Bewegungsrichtung als aus dem Bild herausfliegend, also auf der Flucht befindlich, identifiziert werden. Das bedeutet, daß sie keineswegs den Titel des Blattes trägt und daß demnach die Annahme, es gebe einen (nie aufgefundenen, im *Ceuvre* Dürers nicht präsenten) Stich ‚Melencolia II‘, jeglicher Grundlage entbehrt. Die Inschrift ist die Bezeichnung der sie tragenden Fledermaus, die als erste, frühere Form der Melancholie gekennzeichnet wird. Sie fliegt als überalterte Melancholie, als religiöser Aberglaube, als enge und reduktive Religiosität überhaupt, aus dem Bild und macht der zweiten, der neuen Melancholie Platz, jener Figur, die sowohl die genialische Gefährdung des Menschen durch ihn selbst wie eine mögliche Korrektur der Überheblichkeit durch Besinnung verkörpert. Der Akzent liegt bei Dürer eindeutig auf der humanistischen Verteidigung der Reflektionskraft: nur der Unterbruch der Handlungen, nur das Nachdenken, nur die von außen als Lähmung erscheinende Unsicherheit und Ungläubigkeit (die das Vertrauen suspendiert und den Gang des Nachdenkens erzwingt), kurzum: nur das vordem in die ‚acedia‘ verbannte Verhaltensvokabular sichert eine die bloß autoritär und abergläubisch gesetzte Religion ablösende Religion der wahren Vernunft (folgenreich wird die Kirche vom Tribunal abgelöst; sie wird erst wieder von der Kunst beansprucht werden). Was Lessing 250 Jahre später als Einheit von Offenbarung und Vernunft unter dem Primat der Wahrheitssuche als Programm der Aufklärung beanspruchen wird, die sich mit (so auch Kant) der Vernunft

109. E. Panofsky, R. Klibansky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964, S. 15ff., 241ff.; (deutsch: Frankfurt 1989).

110. Konrad Hoffmann, ‚Dürers ‚Melencolia‘, in: Werner Busch u.a. (Hrsg.), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, S. 251ff.

der Religion verträgt, das formuliert schon Dürers Melancholie-Stich: ein Erkenntnisprinzip, das sich auf die Reflexion der Erfahrungen stützt, das sich nicht als Text gegen Praxis abschottet und das intellektuelle Erfahrung als Handlungsbeurteilung und damit Lebensform nur im Rahmen einer Hermeneutik der Erfahrungen (und nicht das agogisch-moralischen Lektüresinn) gelten läßt. Das wird unterstrichen durch die Konnotation des Turmbaus zu Babel, den aus Gründen der visuellen Struktur der durch den oberen Blattrand abgeschnittene Turmbau, die Anspielung auf seine potentielle Unendlichkeit, als solchen zu deuten nahelegt. Es ist die neuzeitliche, mit der Technik und ihrer Reflektion verbundene Einbildungskraft des Menschen, welche eine Alternative zum Apokalyptismus der bloßen Lichtscheuheit und der Furcht vor den bloß als negative Wunder fungierenden Zerstörungsdrohungen garantiert. Diese neue, zweite Melancholie ist die Personifikation des durch Größe und Haltung deutlich akzentuierten Engels im Umkreis der die Einheit von Denken, Handeln und Unterbruch akzentuierenden Attribute und Geräte. Deshalb ist es nicht sinnvoll, einen Stich Dürers unter dem Titel ‚Melencolia II‘ zu suchen. Es hat ihn nie gegeben, denn Dürer hat ihn nie gemacht. Der ‚Melencolia I‘-Stich läßt sich als eine geschichtsphilosophische und ethische Darstellung des neuen wahren Glaubens gegen den alten Aberglauben (zu dem die offizielle Kirche mit ihrer Symbolik der Denunzierungen sich degradiert hat) und damit gegen die apokalyptische Deutung und insgesamt das Apokalyptismusarsenal des Katholizismus und seiner Verlängerung in den säkularen Drohgebärden und den als Sühneaufruf propagierten Katastrophen lesen. Dürer setzt den Untergangsneigungen seiner Zeit eine Antwort entgegen, indem er die Pathosformeln und ikonografischen Bezüge analysiert (dekonstruiert) und in einer neuen visuellen Struktur remontiert (die in gewisser Weise so neu ist, daß ihre nachikonografische Bildstruktur von ikonografisch fixierten Interpreten nicht mehr erschlossen werden kann). „Dem Melancholie-Stich liegt auf der einen Seite die gemeinsame astrologische Denkform von Temperamentenlehre und Sintflutprognostik zugrunde, auf der anderen Seite der zeitgenössische Versuch, die Planetenfürchtigkeit mit Hilfe des biblischen Mythos zu bewältigen. Auf die unmittelbare Zeit bezogen, besagt Dürers Konzeption: man kann sich zwar nicht mit menschlichen Mitteln vor den Auswirkungen der Planeten und des sie bestimmenden Willen Gottes schützen; man braucht sich aber auch nicht davor zu schützen, denn man habe im Regenbogen Gottes Versprechen, daß es keine zweite Sintflut mehr geben werde“¹¹¹. Das aber ist vermittelt durch die neue Akzentuierung einer positiv umgedeuteten Selbstwahrnehmung. Erst diese reflexive Lockerung des bloßen Glaubensbannes ermöglicht die Einsicht in die auch rational denkbare Versöhnung Gottes mit dem Menschen in der Geschichte und das heißt: diesseits des jüngsten Gerichts als autoritative Aufhebung von Geschichte überhaupt. Erst dieser reflexive Akt ermöglicht einen gegen die damals bestehende Kirche und ihre Bildpolitik gerichteten Rekurs auf den Wahrheitsgehalt der geschichtsphilosophisch interpretierten biblischen Mythologie. Dürer praktiziert im Rahmen der damaligen Bildergläubigkeit und der durch Reproduktionsmedien gestützten Volksfrömmigkeit bereits eine Paradigmatik von Daseinsmetaphern, zu deren Attributen auch die Sintflut und damit untergründig der Schiffsbruch gehört. „Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Land. Die Bewegung seines Daseins im ganzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen“¹¹².

111. Ebda., S. 266.

112. Vgl. Blumenberg, Schiffbruch ... a.a.O., S. 9.

Unter dieser Perspektive gilt Dürers Melencolia-Stich als reflexive Imagination einer visuellen Erprobung menschlicher Erkenntnisvermögen im Rahmen der rekonstruktiven Wirksamkeit einer Pathosformel, welche die zeitgenössische Wirksamkeit von Symbolen in eine Kritik an den ideologischen Funktionen der katastrophischen Rhetorik und ihrer gegen-aufklärerischen Aktivierung überführt. Gerade das belegt — *avant la lettre* — den Sinn der methodischen Begrifflichkeit der Pathosformel. Apokalyptische Personifikationen sind Kondensate solcher bildrhetorischer Anstrengungen. So sind zum Beispiel Säkularisationen der apokalyptischen Reiter von Dürer über Böcklin bis zur motivlich ähnlich gelagerten Verwendung neuartiger Materien bei Stanislaw Lem nicht nur erfolgreich, sondern spielen sich selbst als Befragungen der biologischen Erzeugung von nichtmenschlicher Intelligenz unter dem Zeichen des Katastrophischen ab (mit zunehmender Verlagerung ins Unsichtbare — dies nicht allein aus einem Zuwachs der Erkenntnis der Epidemien, sondern aufgrund der Auszehrung der visuellen Personifikationen; zunehmend setzt nur noch die Nichtdarstellbarkeit und Unsichtbarkeit das anzusprechende imaginative Droharsenal in Gang¹¹³). Das Katastrophische als Enthüllung des technisch Geschichtlichen und die epidemische Auszehrung als existenzielle Ohnmacht, dafür gibt es prominente Beispiele. Voltaire schrieb seinerzeit den ‚Candide‘ als Plädoyer für einen Pessimismus, der den endzeitlichen Katastrophen (hier am Beispiel des Erdbebens von Lissabon, das in Voltaires Auffassung immer noch negativer Sinn als das aufbegehrungslose Zugeständnis des totalen Zufalls) entspricht und mit der Leibnizschen Harmonievorstellung vom Leben in der besten aller möglichen Welten bricht. Albert Camus braucht in ‚La Peste‘ (und auch im ‚Mythos von Sisyphos‘) eine Unzahl von Metaphern der existenziellen Verworfenheit.

Nicht zufällig spielt sich auf der Schattenseite des technisch-wissenschaftlichen Expansions- und Selbstbehauptungsprozesses der Neuzeit und seines Trägers, des zunächst Aufklärung beanspruchenden Bürgertums, eine Zunahme an Katastrophismusneigungen, aber auch von wirklichem Katastrophenbewußtsein ab. Ahnungsvolle Bilder werden jedoch meistens von Außenseitern geliefert, die den sozialen Funktionswandel depravierter und gleichzeitig ökonomisch losgelöster freier Künste belegen. Diese Bilder, die keinen Eingang finden in die Geschichtsschreibung des zivilisatorischen Fortschritts, sondern dessen Kompensationsformen in ritueller Zuspitzung einer von Geschichtsverantwortung wie Geschichtsmächtigkeit entlasteten Imagination überschrieben werden, bilden für spätere Betrachtungen eine mögliche visuelle Gegengeschichte zur instrumentellen Vernunft. Mitten in der Hochphase der Industrialisierung, mitten im Aufschwung des 19. Jahrhunderts, mitten in der scheinbar ungebrochenen und glanzvollen Geschichte der Naturbeherrschung wird ein neues und neuartiges Szenario festgelegt, wird eine neue Qualität imaginierten Erschreckens erreicht. Wesentlicher Zeuge, eine Musterbeispiel für Asozialität in der beginnenden neuen Künstlerphysiognomie, ist Edgar Allan Poe. Seine Schriften kreisen alle — von der Gruselgeschichte und den Arabesken über die Reiseberichte bis zur Eschaotologie und Kosmologie — um das Motiv der Verdammnis zum Untergang und der ästhetischen Verfassung einer Seele, die diesen in vielen Anzeichen erfolgreich und unausweichlich nahe sieht. Poe verpflanzt viele seiner Imaginationen — ganz im Sinne Baudelaires konzipiert als kosmologische Korrespondenzen einer sich für einzelnes Bewußtsein zufällig auf-

113. Vgl. Stanislaw Lem, *Über außersinnliche Wahrnehmung*, Frankfurt 1981, S. 27ff.; Stanislaw Lem/Stanislaw Beres, *Lem über Lem. Gespräche*, Frankfurt 1986, S. 235ff., 277ff.

drängenden, im Modus des Plötzlichen erscheinenden Signifikanz¹¹⁴, d.h. als geheimnisvoll gewobener Text der eigentlichen, verborgenen Bedeutungen — in seine zeitgeschichtliche Umgebung. Und dies nicht künstlich, sondern mittels eines Sensoriums für die Änderungen, die neuartige Lebensformen den viel langsameren seelischen Orientierungen aufzwingen. Die Angst vor dem Untergang bezeichnet die damals spürbare Gewalt dieser Veränderungen. Zum Beispiel wird in „Der Massenmensch“ (1840) die Stadt (kurz vor ihrem historischen Sprung in die explodierende Metropole) geradezu zur Lebensform des freischwebenden, ungerichteten, zwanghaften Verbrechens, ein Ort eines von nun außerordentlich normalen Grauens. Nicht ein Ort für im einzelnen kalkulierende Verbrecher, sondern Triebgrund und Existenzform des Kriminellen schlechthin. Die Stadt als real überpersönlicher Ereigniszusammenhang, für dessen Signatur die Tatsache einer individuellen Absicht, das Gefüge einer persönlichen Einwirkung, das Bestreben der persönlichen Entscheidung überhaupt keine Rolle spielen: das erst markiert den Wechsel zur großen Maschinerie. Schnell bricht durch die Schale der Ordnung das Chaos. Die Lust am Bösen, das einen gegen den eigenen Willen zwingt, verwandelt, verändert, die Katastrophen — sie lauern überall, quillen aus allen Ritzen der zivilisatorischen Fassaden. Die Menschen sind den Ereignissen ausgeliefert, ihre Erfahrungsweise ist der Schock, allerdings nicht verstanden als Verlust der Eigentlichkeit von Geschichte, sondern als zunehmende Automatisierung im Training einer Identifikation von Anzeichen, flüchtigen Reizen und bloßen Episoden, deren Signifikanz lesbar wird, ohne daß damit Identitätskonzepte verbunden sind¹¹⁵. Die substanzialistisch verstandene ältere Form von Rationalität zerbricht unter dem Ansturm der zerrissenen und unordentlichen Ereignisse. Es ist die erschreckende Seele, die ständig Spiegel ihrer Realität projiziert und auf Vorfälle trifft, die grauenvoll sind, weil nur sie ihrem Hang zur Deregulierung, die sie an sich selber erfährt, entsprechen können. Anhand einer Reise ins Ungewisse hat Poe Aneignungsformen fremder Kulturen, d.h. ungewohnter Wahrnehmungseindrücke durch das Prädispositiv der schreckensfähigen, vordem zivilisierten Seele ausführlich geschildert. Im ‚Umständlichen Bericht des Arthur Gordon Pim aus Nantucket‘ (1837/38), einer auf Trance erpichten autosuggestiven Erzählung, machen sich zwei junge Männer ungeplant auf eine Reise aus der Zivilisation (damit ist auch eine diskursive Strategie ermöglicht, die Poe als Texte fortspinnenden Arrangeur und Editor seines eigenen Lebens zeigen kann, d.h. die Erfahrungen in den Erlebnistest eines medial Angeeigneten verwandeln¹¹⁶). Nach vielen Begegnungen mit archaischen Gewalten, Ungeheuern finden sie in einer Randzone, in der Raum und Zeit sich ineinanderkrümmen, den wirklich unvorstellbaren Schrecken, das Ende der Chronik am letzten Punkt eines Taumelns in den Untergang, dessen Post-Historie nur durch die Flaschenpost zu sichern ist (mit dieser programmatischen Denkfigur liebäugeln noch Adorno/Horkheimer,

114. Charles Baudelaire, Weiteres über Edgar Allan Poe, in: ders., Tagebücher, Bd. 3 der Werke Charles Baudelaires, Dreieich 1981, hier S. 160f., 170ff.

115. Eine glänzende Interpretation dazu gibt Walter Benjamin, Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. I.2., Frankfurt 1974, S. 550ff.; vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Als die Markenartikel laufen lernten, in: Der Alltag, Zürich, Nr. 1/1987, S. 22ff.; ders., Werbeflatkat und Markenartikel. Zur Entstehung eines industriegulturellen Zusammenhangs, in: Ästhetik und Kommunikation Nr. 67/68: Kulturgesellschaft. Inszenierte Ereignisse, Berlin 1987, S. 95ff.

116. Vgl. Liliane Weißberg, Editing Adventures: Writing the Text of Julius Rodman, in: modern fiction studies vol. 33, Number 3, autumn 1987, S. 413ff.

welche die ‚Dialektik der Aufklärung‘ ebenfalls als Flaschenpost bezeichnet haben, was über die individuelle Manifestation einer letzten Bekundung und über die Hoffnung auf persönliche Rettung so etwas wie die letzte Zeugenschaft für eine ganze Kultur stellvertretend beglaubigen soll). Dabei bleibt erkennbar, daß die seelische Disposition und Triebstruktur dieser Männer das katastrophische Geschehen bewirken und seine endzeitlichen Untergangsfäden zusammenspinnen. Der Unterschied zwischen Phantasie und realer Wahrnehmung fällt in sich zusammen. Auch H.P. Lovecraft, der sich Zeit seines Lebens (dies die subjektiviert Variante der Asozialität, die allerdings Privatvermögen voraussetzt) in seine vier Wände einschloß, bevorzugt das Modell der Reise nicht nur an die Enden der Welt, sondern in unbekannte, unvorstellbare Regionen, an niemals gesehene Orte, von deren Existenz nie jemand etwas gewußt hatte. Das Reisen durch den Raum dient ihm meist als plausibles Eindringen in undenkbbare Vorzeiten. Es handelt sich bei Lovecraft meist um unmenschliche, vorzeitliche Wesen und Gottheiten, die irgendwo im Verborgenen darauf lauern, die Welt, die sie als ihr Besitztum betrachten, zurückzuerobern. Das gelingt ihnen aber nur, wenn sie über den Umweg der modernen Seele dorthin zurückkehren können. Dieses Programm einer pathologisch disponierten modernen Seele unterhalb der Zivilisationspanzer sichert das Modell einer je aktuellen Repräsentation des Schreckens: nichts gewalttätigeres als die Prägungen und philogenetischen Ablagerungen archaischer Instinkte, die in der phantasmagorischen Urgeschichte der Moderne an dieser selbst zum Ausbruch kommen (zumindst liefert für einen solchen anthropologischen Zugriff auf die moderne Soziologie Lovecraft literarischen Stoff). Der Schrecken funktioniert als Katalysator dieses Bannfluchs. Die seelischen Abgründe werden zu Sinnbildern des apokalyptischen Vorgangs, der im Weltplan vorgezeichnet ist. Die tribunal ausgerichtete Phantasie, verbunden mit der Imagination des Grenzpunkts des Schreckens macht deutlich, daß der technische Apokalyptismus und die übersteigerte sensualistische Symbolik des Grauens spezifisch bürgerlich sind. Die bürgerliche Imagination findet gerade mit ihren Außenseitern ins Innere der Faktur der technischen Maschinerien zurück. Die vermeßbare Topographie ist technisch belegt. Die Choreographie des Schreckens ist voller Analogien zum Produktionswahn der bürgerlichen Gesellschaft: seine Anhäufung, durchsetzt von archaischen Relikten¹¹⁷, ist mit dem Modell der Steigerung des Schreckens identisch, die sich durch die Iteration und Häufung der einzelnen Schreckensereignisse erreichen läßt. Lovecrafts Geschichten leben von einer solchen Übersteigerung und Verzerrung, die gerade wegen der vermeintlich individuellen Zuspitzung eine kulturelle Spiegelfunktion haben. Der Schrecken ist bei ihm immer das Unvorstellbare (noch in den Schlupfwinkeln der technischen Imagination) und das Grauen unermeßlich. Der Schrecken entwickelt sich als Überfall, gegen den nichts mehr hilft, ja: der sich eigentlich nicht mehr wirklich begreifen läßt. Poe und Lovecraft haben ein neues kulturelles Muster für eine abgründige Interpretation gesellschaftlicher Katastrophenängste entworfen. Vor allem Lovecraft verlegt den Schrecken in die Seele, als Bannfluch der Erinnerung senkt sich die Vorgeschichte als Epoche der Urkämpfe in sie ein. Die in der Urzeit sich abspielende Schöpfung, die die größte Katastrophe geblieben ist, schlägt die zivilisierte Seele in ihren Bann, weil sie die Lasten dieser Erinnerung, die aus den geringsten Spuren hervorberechen können, nicht mehr loswird und weil jedes Ereignis, das vor der Katastrophe warnt, unter dem Druck universaler Schöpfungskorrespondenzen selber zur Katastrophe wird.

117. Vgl. Elias Canetti, Der Überlebende, in: ders., Masse und Macht, a.a.O., S. 259ff.

Im letzten Jahrhundert verwandelt sich das Katastrophendenken. Neue Figuren treten auf, neue Eingewandungen von Satan und Aposteln. Ob unter göttlichen oder unter luziferischen Zeichen — die katastrophische Unterbrechung im Zeitalter der Maschinerie realisiert den Wunsch nach Unterbruch anders, nicht mehr als Vertrauen auf die Umwälzung der naturgeschichtlich sich zeigenden Dinge, sondern als Erfahrung des Handlungsbedarfs, diesen Umschwung aus eigenen Stücken selber herbeizuführen. Saboteure und Attentäter werden zu Katastrophenagenten gegen die gesellschaftliche Maschine. Als revolutionierende Katastrophisten unterbrechen sie den Fortgang der Maschinen. Der normalen Apokalypse setzen sie die normale Katastrophe entgegen. Sie setzen den Fortlauf und Geschlossenheitsanspruch eines logisch geordneten Systems einem Test verrückender Surrealität, dem Härtefall der Alogik aus¹¹⁸. Nicht selten rechtfertigen sie sich in defensiver und stellvertretender Rache aus einem Offenbarungsdenken: Eine apokalyptische Tradition haben im besonderen die Theorien (genauer: Selbstrechtfertigungen der strategischen Machtansprüche) des Terrorismus der letzten hundert Jahre. Das vierte apokalyptische Pferd, das Pferd des Todes — es ist neben den Pferden der Pest, des Hungers und des Krieges auch auf dem berühmten Stich Dürers zu sehen — hat ganze Generationen von russischen Terroristen fasziniert¹¹⁹. Der symbolistische Dichter Valerie Brioussov schrieb 1903 eine Hymne auf dieses Pferd, indem er den Einbruch des apokalyptischen Todesreiters in die urbanisierte, mechanisierte, also: dekadente Zivilisation feiert. Bis hin zum ‚Revolutionären Katechismus‘ Michal Bakunins (1865) lassen sich die Geheimbünde unschwer als Erlösungsgemeinschaften ausmachen. Die Faszination der Erlösung gibt die Legitimation ab für eine rigide Auffassung vom politischen Menschen als dem Rächer. Der Tugenterror, der ihn leitet, die Ethik der Gewalt, in der der Mensch seine Fähigkeiten erst entfaltet und im Purgatorium des Entsetzlichen zu seinem anthropologischen Begriff findet — Che Guevara hat dafür einprägsame Aktualisierungsformeln gefunden, die weit über den vermeintlich so rationalen Kampf hinausweisen auf das, was Karl Marx klarsichtig als Motiv der Terroristen benannte, den „Traum vom Absoluten“. Gerade in der russischen Sozialgeschichte hat ein Brückenschlag stattgefunden von der Figur des Verschwörers zu der des Spitzels und Verräters. Der konspirative Geheimbund ist auch das Modell der Inquisition¹²⁰. Dostojewskis Großinquisitor aus dem 5. Kapitel des V. Buches der ‚Brüder Kara-

118. Vgl. Rudolf M. Lüscher, Sabotage und Surrealismus, in: ders., Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse, Zürich 1984, S. 220ff.; Martin Stingelin, Sturm auf die Informationsmaschinen? — In Begleitung von Thomas Pynchons Aufsatz ‚Is it o.k. to be a Luddite?‘, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Kanalarbeit ... a.a.O., S. 242ff.

119. Als Beispiel eines Erinnerungsberichts neben Vera Figner: Boris Savinkov, Erinnerungen eines Terroristen, Nördlingen 1985.

120. Die Umkehrung der Sabotagekunst zur reinen Kunst legt nahe, die inquisitorischen Züge der konspirativen Heilsgemeinschaften der Kunstszene heute als einen in diese Sphäre bruchlos umgesetzten, letztlich terroristischen Erlösungstraum vom Absoluten zu verstehen. Die so bestimmbare Kunst der Heilssucher ist eine Ritualisierung und Re-Ästhetisierung des politischen Terrortraums. Deshalb ist in Kreisen solcher ästhetischer Heilssucher die politische Forderung nicht nur verpönt, sondern substanziell das Ana-Thema, beziehen sie ihre Handlungsidentität doch aus der Struktur des Wirklichkeit sprengenden Traums, aus der Vision totaler Entgrenzung. Zur Physiognomie der Gottsucherbanden: Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit ... a.a.O.; ders., Selbstentfesselungskünstler zwischen Gottsucherbanden und Unterhaltungsideoten — für eine Kultur diesseits des Ernstfalls und jenseits von Macht, Geld und Unsterblichkeit, in: Katalog Documenta 8, Kassel 1987, S. 21ff.

masov', zurückgehend auf den Großinquisitor aus Schillers ‚Don Carlos‘, ist eine eindeutig mit apokalyptischen Zügen ausgestattete Gestalt¹²¹. Sie schillert zwischen dem gottgesandten Rächer und dem modernen Folterknecht, zwischen dem Offenbarungseid des kastrophischen Terrors und der apokalyptischen Qual des neuen Messias. Der Folterer und der Terrorist, sie teilen beide eine geschichtliche Voraussetzung: daß modernes politisches Handeln über moderne Maschinen und Techniken und über eine endzeitliche Dramaturgie verfügen müssen. Selbst der pragmatische Utopist Charles Fourier, der seine kommunistische Vision auf eine geordnete Verbindung von Arbeit und Lust, Entsagung und Libertinage, Verantwortung und Leidenschaft gründet, läßt sein Hauptwerk ‚Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen‘ in der unausweichlichen Katastrophe der zweiten, wahren und eigentlichen Schöpfung kulminieren¹²². In die apokalyptischen Untiere der modernen Welt fügen sich der Fürst der Welt und seine satanischen Gegenspieler bruchlos ein. Alain Lipietz hat in einem Aufsatz als Versuch zu einer linken Selbstironie die apokalyptische Formel zur Beschreibung des Imperialismus und zur Kennzeichnung des marxistischen Vertrauens in die satanisch Befreiung bewirkenden Kräfte der Bourgeoisie verwendet¹²³. Der logische Fortgang der Geschichte als Garantie der Endzeit und als Sicherheit des Ausgangsereignisses — das trifft gewiß den Kern der marxistischen Geschichtsphilosophie. Die Revolution, welche die Proletarier stellvertretend für die ganze Menschheit auszuführen haben (und die sich, nicht nur kategorial, wesentlich von der Widerstandsgeschichte der Arbeiterbewegung unterscheidet), trägt sichtlich apokalyptische Züge, wie immer, wenn Endkriege aus dem Druck kategorialer Letztverfügungen ins innerweltliche Geschehen rück-projiziert werden. Die Kategorie dieser apokalyptischen Revolution hat das Prinzip des Bösen, seine säkulare Wirksamkeit zu eliminieren. Die industriellen Fabriken mit ihren designierten Helden, den im Feuer gestählten Körpertieren, hat literarisch einen Niederschlag gefunden durch den Rückgriff auf Höllenbilder¹²⁴. Hieronymus Bosch und das Jüngste Gericht als gesellschaftliches Stahlgewitter für die Befreiung der Menschheit — das ist eine Formel, welche den Handlungsdruck Kraft einer als Weltgericht verstandenen Vernunft (der Erkenntnis in die Bedingungen der Notwendigkeit der Entfremdung) ebenso erläutert wie die daraus gefolgerte Ethik und vor allem die ästhetische Dimension der Zustimmung bewirkenden Versinnbildlichung kategorialer (nämlich geschichtsphilosophischer) Strukturen. Man hat die Marxsche Geschichtsperspektive zu Recht als von einer Heilslehre abhängige kritisiert, als säkulare Eschatologie. Das kann sicher nicht in dieser Vereinfachung umstandslos akzeptiert werden, behandelt Marx doch Realität auch als Selbstdifferenzierung der Erkenntnisvermögen, d.h. als Konstitutionsphänomen. Wie immer darüber zu befinden sei: man hat mit der Pointierung des eschatologischen Zusammenhangs (und mit den Möglichkeiten, welche die Kampfrhetorik des Säkularisationsverdachts ideologisch bietet) die viel deutlichere apokalyptische Struktur seines Revolutionsbegriffs übersehen. Nach der Einschätzung der kapitalistischen Technologien

121. Vgl. Ellis Sandoz, *Political Apocalypse*, 1971; Robert Plank, *Orwells* 1984, Frankfurt 1983, S. 69ff.

122. Vgl. Charles Fourier, *Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen*, Frankfurt 1966, S. 88, 103ff.

123. Vgl. Alain Lipietz, *L'Impérialisme ou la Bête de l'Apocalypse*, in: *Les Temps Modernes*, Paris, Oktober 1983.

124. Dokumentiert bei Francis D. Klingender, *Kunst und industrielle Revolution*, Dresden 1974.

und Entwicklungslogik durch Marx finden nur im Inferno der durch-maschinisierten Fabriken die Proletarier zu einem geschichtlichen Bewußtsein, das durch Leiden und die Einsicht in die Kooperationskraft des gesellschaftlichen Bewußtseins, welches die Struktur der Vergesellschaftung der Arbeit in der Organisation der Fabrik spiegelt, schließlich die Voraussetzung für die tätige Befreiung aller erzwingt. Die Apokalypse dieser letzten revolutionären Katastrophe korrigiert die erste (da Marx Geschichte erst mit dem Bürgertum wirklich datiert.) Die Vertreibung aus dem Paradies ist der Ursprung der satanischen Verführungsmöglichkeiten und das Ursprungsdatum von Arbeit (das kehrt wieder in der Verführbarkeit zum Konsum, denn im Konsum sind die Spuren der nichtdurchschauten Produktion rezipierbar). Allein bedinglose (oder dezidiert anerkannte) Arbeit führt zum Paradies¹²⁵. Jean Paul, mit dem die Modernität einer in freien assoziativen Metaphorismen sich entwickelnden, aus kanonischen Ordnungen und ihrer kosmischen Spiegelungsfunktion ausbrechenden Kunst beginnt¹²⁶, brachte seine Untersuchungen zum ‚Maschinenmann nebst seinen Eigenschaften‘ nicht zufällig in einer Sammlung mit dem Titel unter ‚Auswahl aus des Teufels Papieren‘¹²⁷. Die Fabrik als Ort eines Kampfes mit dem gesellschaftlichen Leiden, das als permanente Katastrophe erscheint¹²⁸, als Ort der produktiv genutzten Katastrophe selbst, wird mit einem apokalyptischen Vokabular überhöht. Die explosive Gegenwart, der apokalyptische Leidensdruck, die entfesselten Dämonen des Maschinenzeitalters — sie entsprechen einer Theorie der apokalyptischen Funktion des Bürgertums. Nach Marx besteht seine historische Mission darin, die Produktivkräfte schonungslos zu entfesseln. Es ist die zentrale Fortschrittsagentur, die gegen den eigenen Willen technische Möglichkeiten herstellt, alte Privilegien, Besitzverhältnisse und überalterte Produktionsverhältnisse zu sprengen (wobei der Motor ein technisch konzipierter Rationalitätsbegriff ist, weil die entfaltete Vernunft der Produktivkräfte diejenige der Produktionsverhältnisse, d.h. die kommunikative Evolution gesellschaftlicher Handlungskompetenz prinzipiell sprengt und ihrem Reduktionismus immer schon vorgreift). In unausweichlichen und sich steigernden zyklischen Krisen bricht das alte System, letztlich also in sich selbst, zusammen. Es produziert Krisen, die es selber nicht mehr lösen kann (heute wird deutlicher, daß dieses System die Krise ist, die es vermeintlich bloß als Störung produziert und daß es deshalb gerade nicht durch solche Krisen überwunden werden kann, weil sich die Mechanik der Reproduktion durch diese stärkt). Die Theorie des Generalstreiks eines Georges Sorel, dessen Plädoyer für Gewalt wirkungsgeschichtlich zwischen einem anarchischen Syndikalismus, dem männerbündlerischen Faschismus und einer melancholischen Offenbarungstheologie verläuft¹²⁹, läßt sich als apokalyptische Auffassung der Krise verstehen.

125. Von der calvinistischen Konstruktion der Arbeitsmoral auf dem Hoffnungsweg zum Paradies zeugt u.a. auch der Titel des Buches von André Gorz, *Wege ins Paradies*, Berlin 1983.

126. Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a.a.O., S. 72ff.

127. Vgl. Hans Dieter Bahr, *Über den Umgang mit Maschinen*, Tübingen 1983; Bahr beschreibt die Wirkweise der Maschine als Theater des Unheimlichen, als maschinelle Einrichtung; vgl. dazu auch: A. Bammé, *Maschinen-Menschen, Menschen-Maschinen*, Hamburg 1983.

128. Das beschreiben die einschlägigen Sozialgeschichten, z.B. Otto Rühle, *Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats*, Frankfurt 1970, Bd. 2: Lahn-Giessen 1977.

129. Zum Offenbarungscharakter einer ‚reinen Gewalt‘ vgl. Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, a.a.O.; zum Ästhetizismus des kriegerischen Terrors: F.T. Marinetti, *Teoria e Invenzione futurista*

Der Apokalyptismus, der sich als Hoffnung auf Revolution setzt, entspricht natürlich einer negativ konzipierten Hoffnung. Revolution ist die Signifikanz eines jegliche Moral und Handlungsmöglichkeit suspendierenden universalen Zusammenbruchs, die Rückverwandlung der Kultur in Natur mit dem Mittel einer technisch erwirkenden Ruinierung alles vom Menschen Geschaffenen, das als Ausweis eines zu den menschlichen Plänen alternativen und nun subjektiv sich setzenden Weltplans anerkannt werden soll¹³⁰. Das Inferno der Fabrik löst sich nicht in der negativ ermächtigenden Vernunft des profanen Weltgerichts als proletarische Kooperation auf, sondern als deren Explosion oder Implosion, als Weltenbrand oder Eiszeit, Pandämonium oder Entropie. Die übertechnisierte Zivilisation ist dermaßen anfällig für Störungen, daß selbst periphere Fehler katastrophale Auswirkungen haben. Man erinnere sich nur an die Kettenreaktionen, die der Elektrizitätsausfall an den Niagarafällen 1965 verursacht hat. New York und Boston verwandelten sich mit einem Schlag in Nacht. Angesichts solcher Wirkungen erscheinen naturgeschichtlicher Kataklysmus und terroristischer Apokalyptismus als kongruent. Das eröffnet die in den 80er Jahren weltgeschichtlich neue Situation, daß naturgeschichtlich beanspruchter Terror sich jenseits politischer Programmatiken auf die subjektivsten (neurotischsten) Zwecksetzungen stützen kann. Eine Manifestation des Kleinsten mit dem Unumkehrbarkeitsanspruch weltgeschichtlicher Ereignisse zu jeder Zeit an jedem Ort gegen wen auch immer: das liegt nicht allein am Zerfall selbst der militanten Sitten, der Dekadenz des Zeitalters oder der technischen Hypertrophie, die ihr eigenes Scheitern provoziert; das liegt auch in einer Jahrhunderte alten Konsequenz apokalyptischer Handlungsstrukturen, die in der Welt der politischen Terrortheorien deutlich formuliert sind als ästhetische Faszinationen. Die Stockungsdichte in technologischen und vergesellschaftenden Systemen, die übergroße Komplexität machen klar, daß es nicht viel braucht, um eine Zivilisation zusammenbrechen zu lassen. Solche Betrachtungen haben wohl den italienischen Ingenieur und Science-Fiction-Autor Roberto Vacca verleitet, ein Buch unter dem Titel ‚Il medioevo prossimo venturo‘ (1971) zu publizieren, in dem der Beginn eines neuen Mittelalters auf 1990 datiert wird. Das spiegelt nicht nur die Koketterie prognostischer Darstellungslust, sondern ein für unser Thema wichtiges Paradigma: daß es strukturelle Äquivalenzen in den gesellschaftlichen Tiefenschichten zwischen der Vorgeschichte des technischen Produktionszeitalters und dem Erinnerungsvermögen affektiver Bildformeln eines vermeintlich durchrationalisierten Zeitalters gibt¹³¹. Letzteres ist vor allem für die tröstlich, die solche Erinnerungsfähigkeit als durch technische Medien tendenziell eliminierte betrachten. Das Mittelalter wird zur Wahrheit des Technikzeitalters und erscheint nicht als altes Symbol, sondern als Wirklichkeit einer Angst (die sich damit selber realisiert) vor den bevorstehenden Zusammenbrüchen der Industriegesellschaft und ihrer ökologischen Grundlagen, die rational berechnet, aber erst in der archaischen Eröffnung dramatisierter, intuitiver Angst einer

sta, hg. v. Luciano De Maria, Milano 1968/1983, S. 7ff., 235-341, 460ff.; Georges Sorel, Über die Gewalt, Frankfurt 1981.

130. Vgl. dazu: Georg Simmel, Philosophische Kultur, a.a.O., S. 106ff.; Hartmut Böhme, Natur und Subjekt, a.a.O., S. 334ff.; Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 176-190.

131. Eine allzu analytische, am Realismus des Imaginären und seiner Korrespondenzen vorbeigehende Deutung dieser Äquivalenzen gibt Umberto Eco, Auf dem Weg zu einem neuen Mittelalter, in: ders., Über Gott und die Welt, München 1985, S. 8ff.

kollektiven Evidenz zugeführt werden. Dazu kommt natürlich die Sehnsucht nach einem unbefleckten Leben vor dem technischen Frevel. Erst diese Sehnsucht plausibilisiert die intuitive Ablagerung und die rationalen Größen errechneter Folgewirkungen zu einem eigentlich kulturell rhetorischen Befinden.

Dem dramatischer ausgerichteten Bedürfnis der Untergangsprognostik kommen die Bestseller der Weltvernichtungs-, Welthaß- und Weltfluchtscene entgegen. Zu ihnen gehört zweifellos ‚A choice of catastrophes‘ (1979) von Isaac Asimov, auf deutsch zu ‚Apokalypsen der Menschheit‘ (1982) hochstilisiert. Asimov, der bereits in den 50er Jahren eine Trilogie über Vorgänge im ‚galaktischen Imperium‘ schrieb, breitet hier ein Gefahrenszenario für die ‚apokalyptische Grundstimmung unserer Zeit‘ aus, wie es im Klappentext der deutschen Ausgabe heißt. Zur Auswahl sind angeboten: Erstarrung des Universums, Wärmetod, Kältetod der Erde durch solare Veränderungen, Erdbeben, Eiszeiten, galaktische Zusammenstöße, Verseuchungen durch kosmische Strahlungen, Atomkriege, chemische Gifte, biologische Gifte, Vernichtung durch Killer-Mikroorganismen und so weiter. Ganz ähnlich beschreibt auch Charles Berlitz in ‚Weltuntergang 1999‘ die Resultate eines Countdowns, der schon lange läuft. Im Unterschied zu Asimov rechtfertigt Berlitz das Datum seiner Endzeitfunde (das Datum, das ja erst den apokalyptischen Diskurs rhetorisch in Gang bringt) mit einem Puzzle aus verschiedenen mythologischen Quellen, von den Hopi-Indianern bis zum alten Testament. Sie alle würden den Weltuntergang auf das Ende des 2. Jahrtausends legen¹³². Die Katastrophismen eines Asimov oder Berlitz produzieren eine erdrückende Überfülle von Untergangsbildern. Die Fülle dieser Bilder steht an Stelle eines Versuchs zur Erklärung und verweigert sie. Deskriptive Propositionen werden als rückständig gegenüber narrativen Sequenzen angesehen, die ihre Signifikanz aufgrund einer Kategorienwahl des Unbestimmten durchsetzen und damit auf einen anthropologischen Mechanismus der Rationalität von Bildern zurückgreifen, die in der metaphorischen Vagheit eine Bedingung für Bedeutungsartikulation, eine Begrifflichkeit des Übergangs zwischen Begriffsmustern, eine Signifikanz des Unbestimmten bis hin zu einer ontologischen Unbestimmbarkeit der erklärenden Bilder, d.h. des Ersatzes von Deskriptionen durch freie Narration, durch die Vernunft und Signifikanz des Metaphorischen beanspruchen¹³³. Unterstrichen werden soll hier, daß solche Art Rekurs auf die Verwendungsmöglichkeit des Nichtbegrifflichen tatsächlich den Symbolismus einer Vernunft der Bilder diesseits der formalisierbaren Kategorien aufgreift. Aber gerade aus diesem anthropologischen Grund erscheint eine Visualisierung des Eigentlichen (nämlich der Bilder gegen die vorgeblich nicht ausreichenden Formeln und Formalisierungen, Kategorien und Begriffsmuster) nicht statthaft und auch nicht sinnvoll. Die Verweigerung von Erklärungen — die heillose Verehrung der Bilder repräsentiert einen solchen Begriffs-Ikonoklasmus und eine Rhetorik der Verweigerung — löst Erfahrungen von der Rezeption der imaginativ besetzten, fiktional gesetzten Realität ab. Ein selbstzerstörerischer Mechanismus, den Hannah

132. Hinter solchen Mythologemen steckt oft der geheimnisvolle Immanuel Velikovsky, der quasi-naturwissenschaftliche Beweisansprüche den Schnittflächen des historischen Katastrophischen entlang beansprucht; als Übersicht dazu: Alfred de Grazia, Immanuel Velikovsky, München 1979.

133. Vgl. Wilhelm Köller, Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern, Stuttgart 1975; Ernesto Grassi, Die Macht der Phantasie, a.a.O.; Hans Blumenberg, Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit, in: ders., Schiffbruch mit Zuschauer, a.a.O., S. 75ff.

Arendt für ein hervorstechendes Mermal jenes totalitären Denkens hält, das nicht allein in politischer Drastik sich äußert, sondern auch im Unmittelbarkeitswahn einer ästhetisch angeblich nur für sich selber sprechenden, sich selbst genügenden Kunst (womit gerade nicht das Ästhetische gefaßt wird, sondern nur die Tatsache eines einzelnen Werkes, die gegenüber dem Signifikanzanspruch einer mit Bildern vorgetragenen Denkfeindlichkeit zufällig bleibt)¹³⁴. Gerade ein eingeschränkter Begriff von Ästhetik — selbst in der Variante Sloterdijks, der Wahrnehmung anstelle von Kreativität (s.o. Kap. 2.2.) fordert, aber den Mechanismus des Ästhetischen immer noch auf den Schein einschränkt, und nicht als Selbstdifferenzierung auch der begrifflichen Denkhandlungen gelten läßt — substituiert den Katastrophismus als verschobene Hoffnung: angeblich auf Abwehr, Umkehr und Heil ausgerichtet, bezeugt die Signifikanz des Katastrophischen die Umkehr zum Plädoyer für die Entgrenzungschancen in einem freigesetzten Chaos. Rationale, kalkulierende Ansprüche müssen gerade im Vortragen von kulturellen Gesamtdiagnosen auf die sie steuernden apokalyptischen Vorstellungen hin befragt werden, deren Erfüllungserwartung zurückgenommen wird im Schildern der schlimmstmöglichen Wendung des Realen. Die verschobene Hoffnung entspringt einer derart gesamt-kulturell annektierten Rhetorik derjenigen Dramatisierungen, deren Intensitätsmittel selbstredend einem weiteren Endkampf ausgesetzt werden müssen, weil sie ja schließlich den Anspruch auf das Eigene betreffen. Apokalypse als innergesellschaftlich radikalisiertes Kampfgut eines Subsistenzmittels — das liegt der Bewegung der ‚Grünen‘ stärker zugrunde als ihre politische Rationalität beansprucht. Die stetige Radikalisierung des fundamentalistischen Testfalls entspricht den Apokalyptismen des hier beschriebenen verschobenen Hoffnungssyndroms. Die unter dem apokalyptischen Verdacht vollzogene Abwehr von Katastrophen ist die Motivationsreserve der grünen Bewegungen (und deshalb ein Phänomen der protestantischen Kultur, was sich an der geographischen Verteilung dieser Haltung nachweisen läßt). Die Endzeitperspektive gehört zu ihrem politischen Vokabular. Es liegt auf der Hand, daß eine solche volksnah sein wollende Bewegung, die den Diskurs der etablierten bloßen Interessenrationalität und die Mechanismen der Verteilungsgerechtigkeit zugunsten einer ‚Grammatik des Lebens‘ durchbrechen will, durch stark fundamentalistische religiöse Denkmotive gestützt wird. Nicht auf der Hand scheint aber zumindest zunächst zu liegen, daß ein Denker wie Rudolf Bahro im Verbund mit der ökologisch motivierten Gesellschaftskritik sich vehement auf eine apokalyptische Propaganda abstützt. In ‚Wahnsinn mit Methode‘ (1982) beschreibt Rudolf Bahro ‚den‘ Kapitalismus als eine Einrichtung, die unweigerlich in der Apokalypse enden müsse. Bahro benutzt dazu nicht allein die üblichen geschichtsphilosophischen Argumente. Was er beschreibt, beschreibt er in einem totalitären Denk-Schema: er schließt die vielfältigen Zerstörungserscheinungen mit einer moralistischen Schuld auf der Folie eines antithetischen Modelles kurz. Er mißt Fehler an einem problematischen und nicht weiter begründeten Gleichgewichtsmodell zwischen Mensch und Natur und pratizipiert damit an einem homologistischen Suchen nach Prästabilisierungsfaktoren, deren Neuheit einzig im mehr oder minder naturwissenschaftlich, d.h. spekulativ die Leerstellen eines älteren Naturwissenschaftsbegriffs nützenden Bedarf an ästhetizistischen Symmetrievorstellungen bis hin zu den eine ‚Ökologie des Geistes‘ fordernden Kulturideologien auszumachen sind¹³⁵. Bahro steigert dieses formale Modell zu einem ontologischen Dualismus

134. Vgl. Hannah Arendt, *Elemente totaler Herrschaft*, Frankfurt 1958, S. 255ff.

135. Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes*, Frankfurt 1981; Frederic Vester, *Unsere Welt. Ein ver-*

abstrakter Werte. Das nie erreichbare Gleichgewicht — das nicht als Fiktion, hilfreich, auftaucht, sondern als umgekehrte Hoffnung im Vorwurf erscheint, schlimm sei eine Kultur, die es nicht erreiche — wird zum Angelpunkt einer Diagnose, derzufolge der Ablauf der Geschichte apokalyptisch determiniert ist. Im Gegenzug dazu wird (ein nur im Gegenzug zu solchem einführbarer) Lebensbegriff entwickelt, der ‚das‘ Leben zu etwas Schwebendem, Fließendem macht und von allem Bestehenden ablöst, das zu etwas Unwertigem deklassiert wird. Bahro rechnet Technik und Wissenschaft insgesamt und als ganze einem obskuren ‚Todestrieb‘ zu. Der Dualismus zwischen Tun und Glauben, Ethik und Unschuld meint in solchem ‚grünen‘ Gewand längst nicht mehr eine Fortschrittskritik, sondern lebt von einer Verabsolutierung der ausschließlich religiös interpretierten Schuld im Antlitz der Geschichte. Ideengeschichtlich teilt Bahro die Grundansichten des präfaschistischen Kulturpessimismus in Deutschland. Das unerreichte Muster, wenn auch für Bahro gewiß nicht das Vorbild solcher Wertorientierungen, bildet die differenzierte Zivilisationskritik Oswald Spenglers. Auch Spengler deutet die Anzeichen einer bevorstehenden Katastrophe im Sinne eines Untergangs, der in einer Wendezeit in den apokalyptischen Endkampf mündet. Es gibt dort keine gesellschaftliche und kulturelle Perspektive mehr, in der die anfallenden Probleme gelöst werden könnten. Das sei allein eine Chance der religiösen Urgewalt von Katastrophen. Spenglers Hauptwerk, ‚Der Untergang des Abendlandes‘ (1917) enthält nahezu alle Themen der aktuellen apokalyptischen Kulturkritik, bezeichnenderweise vor allem ihrer linken Variante. Trotz komplexer Verschiebungen und dem Gebot einer Ungleichzeitigkeit zwischen Objektivität beanspruchenden Beschreibungen und vermeintlich im selben Geiste operierenden instrumentellen Reduktionen zu Kulturpamphleten, besteht kein Zweifel — das steht für die Spengler-Forschung fest, — daß Spengler zu den geistigen Wegbereitern des Nazionalsozialismus gehört¹³⁶. Nicht weil er dessen Inhalte in der von diesem für verbindlich erklärten Form geteilt hätte, aber weil er geistesgeschichtlich für die Durchsetzung der totalitären Herrschaft deren Verbindung mit dem apokalyptischen Denkhebel zur Verfügung stellte. Spenglers Verfahren ist wie in allen fundamentalistischen Kulturphilosophien eine prinzipielle Semantisierung einzelner, unbedeutender Zeichen zu naturalisierten Anzeichen eines vorab semiotisch signifikant feststehenden Kosmos. Diese einzelnen Zeichen baut er als Momente absoluter Katastrophe in deren vorgeschichtlich gültige Evidenz ein. Er entwirft einen Diskurs, der den Nihilismus mit der Vergöttlichung des Untergangs zu einem natürlichen Zerfallsprozeß der Zivilisation verknüpft. Zivilisation ist die letzte Etappe einer im Organismus zerfallenden Naturgeschichte: jeweilige Modernität, Ende der Schlachten und Heldensiege im Rahmen einer archaisch-gewalttätigen Natur¹³⁷. Dem geschichtlichen Untergang setzt Spengler die Vision des neuen Reiches entgegen, jenes Reiches Möller van den Brucks und Hitlers, das

netztes System, Stuttgart 1978; Bernd Krimmel (Hrsg.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, Ausstellungskatalog 3 Bde., Darmstadt Mathildenhöhe 1986; Gyorgy Kepes, *Struktur in Kunst und Wissenschaft*, Brüssel 1967.

136. So z.B. Horst Möller, in: P.C. Ludz (Hrsg.), *Spengler heute*, München 1980, S. 49.

137. Solche Denkfiguren dürften motivational Pasolinis Ambivalenz gegenüber dem Faschismus erklären; Pasolinis ästhetische Antwort auf das Schwanken zwischen Skandal und Faszination ist die ästhetische Fiktionalisierung, die Behandlung des Reichs des Geistes und der Natur im Sinne eines ‚als-ob‘ der primären Natur, die Verschiebung von ‚Natur‘ auf Fiktion und Imaginierbarkeit; vgl. Pasolini, *Freibeuterschriften*, a.a.O.: [s. Anm. 4].

auf das tausendjährige Zwischenreich der Apokalypse und die Erlösungsgedanken eines Joachim de Fiore zurückgreift. Also jener millenaristischen Religionsauffassung, die den Grundstrom in Bahros ‚Wahnsinn mit Methode‘ darstellt. Nach Spengler erschöpft sich die zivilisatorische Kultur in sich selber. Der Mensch werde notwendig wieder geschichtslos, weil die Sinnmöglichkeiten des Lebens erschöpft seien¹³⁸. Spengler gibt den Gedanken der Evolution denn auch konsequent auf zugunsten einer Theorie vom Schöpferwillen. Nun folgen aber Schöpfungen bekanntlich einem Willen zur Macht, aber keineswegs einer Kontinuität von Lernprozessen. Der duale Bruch mit der geschichtlichen und historisch widersprüchlichen Kontinuität bei Spengler stützt die Verteidigung eines Willens zur Macht, der sich allein durch religiöse Endzwecke begründen kann. Ist der geschichtliche Gang der Dinge erst nihilistisch zersetzt, dann ist das Feld für Dezisionismus, Aktionismus, den traditionszerschlagenden Traum von der uniformell deklarierten, bewaffneten Militanz (mitsamt den männerbündlerischen Psychopathologien), für den Kult der Macht freigeräumt und für die polaren Mächte des Endkampfes bereitet. Die Bezeugung dieses Willens zielt immer auf ein Absolutes, ob sie sich Luzifer oder einem neuen Messias verschreibt¹³⁹.

Gerade die apokalyptischen Dispositionen in der Zeit der Weimarer Republik belegen, daß solcher Art Endzeitträume keineswegs das Privileg jener gewesen ist, deren Ideen später auf der Rechten erfolgreich geworden sind. Vielmehr gibt es auf höchstem Niveau (also etwa zwischen Spengler, Schmitt auf der einen, Bloch, Benjamin auf der anderen Seite) eine Korrespondenz, die man als eigentliche Blüte des politphilosophischen und kultureuphorischen Apokalyptismus bezeichnen kann. Es gibt auch und gerade linkerseits ein ungeheures Gefälle zwischen den Ideen und dem Niveau der tagespolitischen Kampfdiskussionen, in denen erstere in keiner Weise mehr programmatisch, sondern nur in der Kampfrhetorik des vermuteten Verrats im eigenen Lager auftauchen¹⁴⁰. Diese Kampfrhetorik spielt die Semantik der Wendezeiten, der Besinnungszeiten, der Zeiten gesellschaftlicher Verunsicherung als Chance der heilsam abgeschlossenen Krise für plausible Radikalisierungen aus. Muster und Klagen der Ordnungsverluste oder der Unordnungshoffnungen zielen oft auf einen Totalitarismus als eine Preisgabe der vermeintlich demokratischen, vermeintlich heilsamen ‚Mitte‘. In den 20er Jahren sind quer durch die Diskurse und die Künste Metaphern, Symbole, Vokabulare entwickelt worden für die Empfindungswelt der Menschen, die sich selber als apokalyptische Größe und Bedrohungsgrund zu erfahren beginnen. Später wird das lesbar als archaische Bildbestände eines traumatisierten und aufbrechenden Gedächtnisses (mit den ganzen Deregulierungen des vordem Tabuisierten). Neben Oswald Spenglers Zivilisationskritik entstanden in der bildenden Kunst Bewegungen, die den Wirklichkeitssinn der Bilder selber vehement angriffen. In Wort und Bild prägte der Expressionismus¹⁴¹ Metaphern, deren Lektüreabsicht und Zeichenhaftigkeit auf die Sensibilisierung für die katastrophischen Schattenseite der Moderne griffen. Metaphern von Unter-

138. Vgl. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München 1972, S. 613ff.

139. Vgl. Hermann Rauschning, *Die Revolution des Nihilismus*, Zürich 1938.

140. Zur Mentalität der Lagerbildung: Negt/Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, a.a.O., S. 341ff.

141. Zur Programmatik der Intensivierung, Rhythmisierung und Affektsteigerung: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1907), München 1976, S. 36ff., 47ff.; Jost Hermand, *Gewollte Primitivität. Schwarze in expressionistischer Kunst und Literatur*, in: *kritische berichte* 2/1987, Giessen, S. 4ff.

gang und Verwesung, Folter und Leid: Resignations- und Provokationsmodelle, je nach Neigung der Autoren. Solche dynamisierbaren Äußerungen beschreiben den Expressionismus als Paradigma einer an sich selbst radikalisierten Dramatisierung, die insgesamt eine Möglichkeit archaisierender Bilderzeugung im Inneren der entfalteten Moderne selbst¹⁴² darstellt. Darauf verweisen schon damals das zwei Jahre nach Spenglers ‚Morphologie der Weltgeschichte‘ 1919 im Fackel-Verlag erschienene Untergangsdrama ‚Die letzten Tage der Menschheit‘ von Karl Kraus und die im gleichen Jahr publizierte Anthologie ‚Menschheitsdämmerung‘ von Kurt Pinthus, die erst mit 14 Jahren Verzögerung dem literarischen Expressionismus zum Durchbruch verholfen hat, dies aber auf eine Art, die unser Bild vom Expressionismus in Skulptur und Malerei ebenso nachhaltig beeinflusst hat wie es die Voraussetzungen am Material für die Expressionismusdebatte zwischen Lukacs und Bloch (flankiert von Becher, Brecht und Eissler) bestimmte. 1918, revidiert 1923 wurde das philosophische Hauptwerk (oder, wenn man die weit vom Expressionismus abführenden Schriften Kandinskys nicht berücksichtigt, das einzige philosophische Werk) des Expressionismus, Ernst Blochs ‚Geist der Utopie‘, gedruckt. Die Dynamik der intensiven utopischen Hoffnungsbewegungen hat Ernst Bloch einem ‚Geist der Utopie‘ verschrieben. Ein flüchtiger Blick auf die Kapitelüberschriften zeigt, wie stark Bloch auf die apokalyptisch eingefärbte alltestamentarische Sprachgestik zurückgreift. Er schöpft aus solchen archaischen Quellen, weil die reale Apokalyptik des ersten Weltkriegs (aus denselben neuen Sachverhalten: der gewachsenen Mechanisierung, dem Giftgas und Luftkrieg leiteten die Futuristen eine symphonische Ästhetik des technischen Grauens, eine Verteidigung der Ästhetik der Zerstörung in ähnlicher Intensität ab) die Bildsprache der eröffneten Letztgründe und -grenzen des Lebens nicht allein akzidentiell, sondern systematisch einsehbar machte. ‚Die technische Kälte‘, ‚Das Bild der innersten Gestalt‘, ‚Unser bildnerisch geheimer Namenszug‘, ‚Die Fülle und ihr Schema‘, ‚Vom Nebel, dem Alexanderzug und der Größe des Ja‘, ‚Zur Metaphysik unseres Dunkels‘, ‚Die möglichen Orte des Löseworts‘, ‚Gestalten der universalen Selbstbegegnung oder Eschatologie‘: Bloch scheut den Gestus des Propheten wahrlich nicht. Auch er beendet sein Buch mit einem fordernden Stichwort jener Zeit, dem ‚Gesicht des Willens‘. Noch in einer Nachbemerkung von 1963 spannt Bloch den Bogen zur apokalyptischen Unentschiedenheit der transzendentalen Mächte. Er plädiert für eine ‚revolutionäre Gnostik‘, das ‚dem Bösen wie dem Heilenden eigen Vertraute‘¹⁴³. Wichtig an solch gnostisch-geschichtsphilosophischer Ambivalenz, die typisch ist für die expressive Übersteigerung des seelischen Klangs, die Intensivierung der Ausdrucksmöglichkeiten innerer Spannungen, die konzeptuell zu einer Animalisierung des Ausdrucksvermögens im Sinne einer noch unsichtbaren Natur¹⁴⁴ dramatisiert werden sollen,

142. Darin gründet selbst noch der Bildanspruch der neuen Generation der Maler der 80er-Jahre und die Semantik der wieder neu möglichen, intensivierten Bilder; vgl. dazu: Wolfgang Max Faust/G. de Vries, Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982; Walter Grasskamp, Der vergessliche Engel. Künstlerportraits für Fortgeschrittene, München 1986; Stephan Schmidt-Wulffen, Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987; Achille Bonito Oliva (Hrsg.), Critica ad Arte. Panorama della Post-Critica, Milano 1983.

143. Ernst Bloch, Geist der Utopie (zweite Fassung), Nachschrift von 1963, Frankfurt 1964, S. 347; vgl. dagegen Kandinskys wesentlich abstraktere Theorien einer sich formal und formbildend begreifenden Geistigkeit; Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (1912), Bern 1952; ders., Punkt und Linie zu Fläche, (1926), Bern 1955.

144. Vgl. Klaus Lankheit (Hrsg.), Franc Marc, Schriften, Köln 1978, S. 98ff., 142ff.

ist ein religiöses Bewußtsein dafür, was der Verlust der Transzendenz gerade für die Wahrnehmung des Satanischen bewirkt habe. „Denn daß man nicht mehr an den Teufel glaubt, umgekehrt wie bei Gott, daß man den Blick für die kassierte Transzendenz verliert, dieses macht den eigentlichen Triumph des Widersachers aus und erleichtert sein rachsüchtiges Beginnen“¹⁴⁵. Zwar wird hier keineswegs eine Ontologik oder eine Sinnphilosophie zivilisationsbedingten Untergangs des Menschen entwickelt, aber die Struktur des Blochschen Arguments ist von dem Spenglers nicht so verschieden, wie das politische Intentionen der Autoren nahelegen. Denn die Integration des Glaubensverlustes in die Magie des Bösen wird selber in ein satanisches Geschehen integriert, dessen Letztverhängnis eben auch die Dialektik der Aufklärung in den bannenden Wertverlust eines gewußt magisch Bösen einbezieht. Das ist nichts anderes als ein Säkularisat von Heilsgeschehen: wo nicht unterm Bann des Bösen bewußt gegensatanisch gehandelt wird, dort ist den katastrophischen Gefährdungen menschlichen Tuns auch die Klarheit eines Reiches des Guten innergeschichtlich nicht mehr zugänglich. Die Konstruktion des apokalyptischen richtet sich gegen die Apokalypsen selber. Im Sinne einer daraus poetisch erschlossenen modernen Metaphysik – verstanden nicht so sehr als Begründung einer *prima philosophia* denn vielmehr als Frage nach den Abschlußbedingungen eines Wissens um das Ganze der Erfahrungen¹⁴⁶ – hat Paul Klee immer wieder die automatisierten Bewegungen der inneren Transzendenz zu verzeichnen versucht¹⁴⁷. Die Konstruktion der Engel, die Malerei des Angelologischen entspricht solcher Meta-Metaphysik, welche das Apokalyptische immer schon in das Bewußtsein des Gegenbanns des Guten im geschichtlich (sichtbar) Bösen einbeschlossen hat. Erst recht wundert deshalb nicht, daß der wichtige expressionistische Dichter und „Kritiker der deutschen Intelligenz“ Hugo Ball 1923 ein Buch über das „Byzantinische Christentum“ publiziert, das sich vor allem mit den „Hierarchien der Engel“ des Dionysios Areopagita auseinandersetzt. Der Lichtkampf gegen die satanische Apokalypse, der Endkampf zwischen den Mächten des Lichts und der Finsternis spinnt ein Muster, das, später, bis zur Unerträglichkeit, das Inszenierungsdekor und die Mentalität massenkultureller Stilisierungen in der Geschichte der Rock-Musik, v.a. der Endsechzigerjahre, bestimmt¹⁴⁸. Das entspricht der hochkulturellen Wirksamkeit einer eschatologisch oder poetisch verwendeten Lichtmetaphysik: als Light-Show satanisierter Entgrenzungseffekte markiert die Popularisierung in den Medien der Massenkultur eine auf technisch entfaltetem Niveau wiedererichtete kultisch-rituell ästhetisierte Gemeinschaftlichkeit, eine Art profanes *theatrum mundi* transzendenter, aber sinnlich zugänglicher Erfahrung und Erlebnissteigerung. In der Logik solcher Eingewöhnungen liegt eine Entsubjektivierung der Selbsterfahrung, die als Lockerung des Identitätswanges¹⁴⁹ wirken oder den letzten genozidalen Suizidschritt

145. Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, a.a.O., S. 334f.

146. Vgl. dazu Dieter Henrich, *Konzepte*, Frankfurt 1987, S. 11-43; Jürgen Habermas, *Metaphysik nach Kant*, in: Konrad Cramer u.a. (Hrsg.), *Theorie der Subjektivität*, Frankfurt 1987, S. 425ff.; ders., *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt 1988, S. 11-60, 267ff., bes. S. 35ff.; Walter Schulz, *Philosophie in der veränderten Welt*, Pfullingen 1972, S. 369ff.

147. Vgl. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel/Stuttgart, 1956 (hgg. von Jürg Spiller), v.a. S. 431ff.; ders., *Über die moderne Kunst (1924)*, Bern 1945.

148. Vgl. S. Schmidt-Joos, *Rock und Magie*, in: *Rock-Session 1*, Hamburg 1977, S. 10ff.

149. Vgl. Hans Saner, *Von den Gefahren der Identität für das Mensch-Sein*, in: Gaetano Benedetti/Louis Wiesmann (Hrsg.), *Ein Inuk sein. Interdisziplinäre Vorlesungen zum Problem der Identität*, Göttingen 1986, S. 39ff.

der erbärmlichen Kreatur Mensch auf diesem Planeten fordern kann¹⁵⁰. Solche Entgrenzungsformeln treten an die Stelle einer Arbeit am kollektiven Bilderschatz und der Erinnerungskraft der Menschen, wobei sie deren Dialektik zugunsten der Faszination am Gefährlichen und Besetzenden preisgeben. Die Inversion des Fortschritts ist aber, kraft seines kulturellen Bedingungsverhältnisses, immer noch Bestandteil der modernen Metaphysik und keineswegs ein Wegweiser ins post-histoire eines gegenüber dem Archaischen sich wieder öffnenden Verzichts auf die perfekten Ersatzinstitutionen anthropologischer Symboliken¹⁵¹. Von dieser Inversion und einer Alternative dazu spricht Walter Benjamins wohlbekanntes Bild aus den Thesen zum ‚Begriff der Geschichte‘, in denen Problem und Perspektive des Katastrophismus ebenso analytisch wie poetisch behandelt werden¹⁵². Fortschritt als Sturm, der Bann des Auges auf das Vergangene, das seine Bedeutung erst im Zerfall, als Fragmentierung, nach dem Ende der Totalität eröffnet, Kultur als Katastrophenzusammenhang — das sind die wesentlichen Bilder und Konnotationen, die Benjamin narrativ an einem (in seinem Besitz befindlichen) kleinen Engelsbild von Paul Klee entwickelt. Allein eine Erinnerung, die das Besondere am Leiden faßt, ohne es geschichtsphilosophisch zu instrumentalisieren, allein eine Erinnerung, welche die Geschichte nicht als kontinuierlichen Zusammenhang einer sich — positiv oder negativ — entfaltenden Tendenz auf zuletzt den Anfang setzenden, also dogmatischen Apokalyptismus begreift, faßt das Katastrophische als Arbeitsobjekt menschlicher Sinnentätigkeit. Fortschrittshölle und Untergangshimmel haben in einer Auffassung keinen Ort, die den Handlungsfortgang nicht durch eine homogene, leere Zeit, sondern netzartig (dies lange vor der ‚Rhizomatik‘ gefordert¹⁵³) in Signifikanz und ihrem hypothetischen Geflecht intensivierend und fokussierend bestimmt.

Dialektisch wird durch das verschobene Hoffnungssyndrom und seine apokalyptische Geschichtsphilosophie deutlich, daß Höllenbilder gerade im vermeintlich kalten wissenschaftlichen Zeitalter auftauchen und kompensatorisch die Affektbedürfnisse intensivieren, deren Ausblendung die Standards der technisch verpflichtenden Wissenschaftlichkeit bestimmt. Darunter allerdings liegt noch ein anderes Problem, eines, das in seiner anthropologischen Tragweite — gleichsam rückwirkend — erst durch die höchsten Leistungen des abstrakten, klassifizierenden, kategorialen, des mathematisch-formalen Wissens und Erkennens überhaupt gestellt worden ist: daß die wesentlichen Einsichten nur noch über das Denken, begriffliche Operationen und die Einsicht in formale Formulierungen und die Beherrschung von Formeln zu fassen sind¹⁵⁴, aber keineswegs mehr über Bilder, direkte Analogien und analogisierende Vermittlungen. Es gibt, pathetisch, für das dem Menschen zugängliche Geheimnis des Weltganzen keine mögliche Erfahrung. Spätestens das sollte die Forderung nach analogischer Sinnlichkeit und die Abwertung simulatorischer Digitalisie-

150. Vgl. Ulrich Horstmann, *Das Untier*, a.a.O.

151. Vgl. Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, (3. verb. Aufl.), Frankfurt 1975, S. 7-121; ders., *Der Mensch*, (10. Aufl.), Frankfurt 1974; ders., *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Hamburg 1957.

152. Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., Frankfurt 1974, S. 697f.

153. Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977.

154. Die verschiedenen Aspekte des naturwissenschaftlichen Verlusts an Sinnbildlichkeit erläutert John Gribbin, *Schrödingers Katze*, a.a.O.

rung — um welche Ambivalenz herum sich immer wieder die Rettungsversuche des Subjekts und der Person gruppieren¹⁵⁵ — als problematisch erscheinen lassen. Umgekehrt allerdings spricht sich darin keine Eigentlichkeit aus. Die Simulationstechniker können daraus keine Metaphysik des Digitalismus und keine Homologie von Denken und Automat, Mensch und Maschine ableiten. Denn graduell sind Analogien durch die Integration in das Bedeutungen produzierende Nervensystem für ein darin mitenthaltenes Selbstbewußtsein immer schon digitalisierbar gewesen, ja: nur solche vergleichsweise abstrakten Decodierungen führen zur Möglichkeit einer auf Analogien ausgerichteten Repräsentation der bereits verarbeiteten und dargestellten Erfahrungen. Die Ordnung der Repräsentation läßt sich nicht in solche Dualismen teilen. Das gilt ebenfalls für das ihrer Synthetisierung zugrunde liegende Material, seien das nun (eher analogistische) Materialien der ‚Welt draußen‘ oder (eher digitalistische) Formen der neuronalen und operativen Verarbeitungsphysiologie der ‚inneren Sinnentätigkeit‘. Die Voraussetzungen der Schematisierungen wie die immer auch symbolischen Resultate operationaler Erkenntnisformen unterlaufen das kulturell so interessant gemachte, rhetorisch die Debatten um die Nutzung von technischen Geräten bestimmende Problem des Verhältnisses von analoger und digitaler Codierung¹⁵⁶.

Wie lassen sich wesentliche Erfahrungen visuell, bildlich und sinnbildlich fassen, wenn die ‚Welt‘ selber als variable Beschreibung menschlicher Kategoriennachfrage, als Determinismus ohne Eschatologie, als Finalismus ohne Transzendenz, als sogar reversibler Prozeß ohne Sinn-Metaphysik erscheint in den abstrakten Formeln ihrer universalen Darstellbarkeit (zu der dann natürlich die Mechanismen des Bewußtseins und ihre Abbildung auf das in ihnen gefaßte Reale zu rechnen sind)? Wodurch ersetzen wir die Durchsicht solcher Bilder, wenn gerade auf dem kalten Weg höllische Vernichtung möglich ist? Was sind mögliche Gleichnisse für die Wahrheit und die Bedeutung des Unanschaulichen, des definit nicht mehr Sichtlichen, das Nicht-Verbildlichen? Wie sind Bilder im Zeitalter der mathematischen Naturwissenschaften noch möglich, wenn man nicht auf den alten Dualismus von behaupteter Symbolik und der ursprünglichen Einheit von Kunst, Technik und Wissenschaft greift, sondern — ohne Positivist oder Realist zu sein — den Fortschritt in der dem Menschen kategorial und intellektuell zugänglichen Beschreibbarkeit der Welt wirklich zugesteht (unter anderem deshalb, weil dieser Fortschritt wirklich ist als Selbstdifferenzierung des Erkenntnisvermögens; als Abbau ontologisierender Metaphysiken, d.h. als Ästhetik der Selbstwahrnehmung der menschlichen Denkvermögen ohne Rekurs auf eine stilisierte und verdinglichte Realität des Absoluten, die den heillosen Abbildungszwang und ihre Metaphorik erzwingt)? Wenn Realität nur noch abstrakt begreifbar ist, dann gibt es keinen Rückzug mehr ins Einfache. Dann ist, was ist, durch die Kategorie des ihm zuge-

155. Vgl. Oswald Wiener, *Simulation und Wirklichkeit*, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), *Kanalarbeit*, ... a.a.O., S. 311ff.

156. Vgl. Jean Piaget [s. Anm. 99]; Maturana/Varela, *Der Baum der Erkenntnis*, a.a.O.; A.R. Lurija/F. Ja. Judowitsch, *Die Funktion der Sprache in der geistigen Entwicklung des Kindes*, Frankfurt/Berlin/Wien 1982; Eric H. Lenneberg (Hrsg.), *Neue Perspektiven in der Erforschung der Sprache*, Frankfurt 1972, S. 32ff., 172ff.; Noam Chomsky, *Die formale Natur der Sprache*, in: E.H. Lenneberg, *Biologische Grundlagen der Sprache*, Frankfurt 1972, S. 483ff.; Yehuda Elkana, *Anthropologie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft*, Frankfurt 1986; André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt 1980, S. 115ff., 138ff., 237-270, 296ff., 324ff.

schriebenen Seins, komplex. Man könnte sagen, es bedürfe dazu der Gleichnisse. Aber hieße das nicht, einfach dem Kunstschönen aufzusitzen als einem der Ästhetik des Einzelnen noch verbleibenden Willen kraft Entscheidung und unserer Bereitschaft, stellvertretend für die aufgelösten Bilder die Ungleichzeitigkeit solcher Äußerungen bei Anderen, den ‚Künstlern‘, hinzunehmen? Hieße das nicht, einfach die Mechanismen des Kompensatorischen zu perfektionieren? Offensichtlich ist der umgekehrte Weg bloß durch Tradition, d.h. verbleibende Kultur diktiert: nämlich die Einsicht in die Implikationen von Weltformeln als einer spezifisch neuen, wissenschaftlichen Poetik (dies scheint die Haltung neuerer Medienkünstler zu sein, die zum Beispiel mit dem Simulatorischen der digitalen Programme sofort ‚neue, nie dagewesene Ästhetiken‘ verbinden, ohne die näherliegende Erklärung, die Selbstdarstellung der Bewußtseinsprozesse, die technisch operationalisiert werden können, anzuerkennen¹⁵⁷). Was bleibt, ist vernünftigerweise eine Radikalisierung eines Ästhetikbegriffes, der unter dem Druck der Anerkennung der immateriellen Leistungen des Imaginären auch nach rückwärts die differentielle Struktur von Bewußtsein allgemein erkennt, d.h. die Divergenz von Zeichen und Bezeichnung. Nur wenn diese ästhetisch zugängliche anthropologische Differenz (u.a. auch zwischen der Bedeutung und der Bezeichnung, d.h. der neurologischen Verarbeitungskapazität und einer dem Realen physikalisch zugehörenden nicht-intellektuellen Wahrnehmungskapazität) als prinzipielle erkannt wird, wird ein Ästhetikbegriff entwickelt, der in keinerlei Opposition steht zu den formalen Notationen der Repräsentation naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Nicht die Sinnbilder oder das Bildnerische überhaupt haben ausgedient, sondern nur ihre beanspruchte Unmittelbarkeit, ihre ikonische Evidenz, die sich, ebenfalls nach rückwärts, als unter Umständen besonders raffiniert gehandhabte Fiktionen und ästhetische Lügen, also: aufklärerisch interpretieren lassen. Nicht die Bilder enden, sondern nur der Status der ihnen gewohnheitshalber zugeschriebenen Lesbarkeit, der konkreten, sinnlichen Deutungsdichte (dieses Problem ist in der ungegenständlichen Kunst aufgeworfen, die sich tatsächlich neuen wissenschaftlichen Leistungen und Ahnungen näher befindet als der Tradition der künstlerischen Funktionen; man muß diese Kunstwerke als Kategorien der Ästhetik interpretieren, nicht als einzelne Ereignisse¹⁵⁸, wenn man die speziell anthropologische Dimension des Verhältnisses von poetisch-imaginativen und mathematisch-formalen Repräsentationsformen fassen will; leistet man das, dann wird klar, daß sich Kunst und Wissenschaft nicht durch ihren Objektbereich, ihre Intensionalität unterscheiden, sondern nur durch die Modalität der Bewußtseinsfunktionen: es gibt nicht mehrere Welten, deren Ontologien differenten Zuschreibungsakten materiell entsprechen würden; deshalb ist die Kategorie des Ästhetischen ontologiekritisch). Gerade die apokalyptischen Darstellungsabsichten, die sich auf eine Geschichte verschobener Hoffnungen in den kulturpessimistischen Mahnungsrhetoriken beziehen, stellen den Funktionswandel des Ästhetikbegriffs vom künstlerischen Ereignis zur meta-reflexiven Selbstdarstellung der Bewußtseinsfunktionen, d.h. der medialen Relationierung der Erfahrungen zu ihrem Inhalt (‚Welt‘), deutlich heraus. Das impliziert keineswegs — wie es Wissenschaftsgläubigkeit vielleicht nahelegte — einen protestantischen Verzicht auf Bildlichkeit. Bilder als Interpretationsinstrumente und -medien stehen auf der Höhe der anthropologisch begriffenen Kategorie des Ästhetischen. Voraussetzung ist die

157. Vgl. dazu unten Kap. 2.5.

158. Von philosophischer Seite liegt dazu als nuancierender Ansatz nur Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., vor.

ohnehin überfällige (radikale) Preisgabe der Erwartungen an die ikonischen Zeichenfunktionen von Kunst. Es gilt Sinnlichkeit als Vermittlungsmedium anzuerkennen (die sinnliche Erschließung der Kunst, das Abtasten Rothko'scher Flächenräume, die Erfahrung der Oberflächentransparenz bei Ad Reinhardt, die Generierung der mythologischen Zeichenstruktur als Beginn der oppositionellen Unterscheidung zwischen Signifikanz und Insignifikanz bei Cy Twombly — all dies und vieles Andere belegt, daß Sinnentätigkeit, Emphase und Aktivierung, Analogiebildungen und subjektive Repräsentanz weiterhin entscheidende, traditionale Organe einer Rezeption bleiben, bloß sind damit keine Ansprüche an Evidenz, Offensichtlichkeit, bloß inneres Erleben und Nachfühlen mehr verbunden; diese Sinnentätigkeit ist ein Mechanismus und ein Medium innerer mentaler Vermittlung, d.h., gerade in seiner Konkretetheit, eine Abstraktionsleistung).

Wir leben heute in einer durch das apokalyptische Verschiebungssyndrom gekennzeichneten Epoche, in der, gerade unter dem Problematisierungsdruck wissenschaftlicher Erkenntnisse, umso stärker ein Rekurs auf ikonische Funktionen, sinnliche Unmittelbarkeitserlebnisse zu verzeichnen ist, je weniger objektiver, sachhaltiger Anlaß für derartige Re-Mystifikationen gegeben ist. Das ist im wesentlichen der Kern des Erfolgs der ‚Rückkehr zu den Bildern‘ in den 80er Jahren, wobei die den wilden Gebärden nachfolgenden geometrisierenden Tendenzen keineswegs einen Aufbruch in abstrakten Komplexitätszuwachs kennzeichnen, sondern bloß das Nachholen der Bildgewöhnung an eine bereits Erinnerungsgut und Objekt hochkultureller Prestigestrategien gewordene primäre Moderne, die als sinnliches Bildgut auf die Evidenz des Bildermachens aus der Behauptung des ikonisch Unmittelbaren verpflichtet wird: in neuer rhetorischer Funktion, aber keineswegs in einem dem Ursprungsgut entsprechenden Kulturwandel. Die Tatsache der Bildüberfülle hat sich notwendig mit gleichnishaften Ausdeutungen des visionären Untergangswillens und überhaupt dem Katastrophischen verbunden. Solche Bilder lassen vermuten, daß sie nicht sich auf die unaufhaltsame wirkliche Katastrophe beziehen, sondern selber ein Katastrophisches beanspruchen. Ihre Funktion liegt nicht in der (allerdings reichlich nahe liegenden) Vorspiegelungen eines nebulösen Unheils (oder, umgekehrt, eines neuen Heils). Sie gelten vielmehr heuristisch als Rohmaterial für ein Denken, das auf praktische Problemlösungen, also auf die bloße Illusion, die sich selber nicht kennt, gerichtet ist und dazu der Bilder bedarf, weil es für diese Aufgabe sich als Bild seiner selbst braucht¹⁵⁹. Die Einsteinsche Formel $E=mc^2$, die nichts weniger als die katastrophische Dimension allen Geschehens mitenthält, eignet sich nicht als Bild für unsere Vorstellungen vom Katastrophalen. Wie wir nicht mit den Katastrophen, sondern mit den Bildern von ihnen umgehen, wenn die apokalyptischen Dimensionen in einem Abstraktionsvorgang verschwinden und die apokalyptischen Drohungen aus den gesellschaftlichen Strukturen hervorbrechen, ist nur die eine Seite des Problems. Die andere: wenn unbegreifbare Katastrophen abstrakt als Diskontinuitäten beschrieben, aber nicht mehr sinnlich erfahren werden können, dann belegt

159. Ein solches Bild ist beispielsweise das Purgatorium. Es hängt ab von der Trennung der diesseitigen von einer jenseitigen Welt. Verlegt man die Höllenvisionen in das technische Diesseits, versteht man sie nicht mehr als Imagination, sondern als Realitäten, dann zerstört man die Funktion der imaginativen Bilder ebenso wie das Funktionieren des Imaginären. Das Bild läuft Gefahr, selber zum Faktor im technischen Prozeß zu werden, wenn es dem manipulativen Selbstverständnis einverleibt wird; vgl. dazu: Jacques le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1981; Georges Duby, *Les trois Ordres ou l'Imaginaire du Féodalisme*, Paris 1978.

das keineswegs das Versagen der auf die Systemzwänge von Selbstbehauptung ausgerichteten Wissenschaften. Dann bleibt eine Erkenntnisaufgabe die ausreichende und umfassende Beschreibung der Diskontinuitäten¹⁶⁰, die unter anderem die naturgeschichtliche Last bezeichnen, abstrakte Einbrüche und Brüche überhaupt angemessen (ob poetisch oder wissenschaftlich: rational kann immer nur das Ganze der Erfahrungen sein, was den Zwang zur Regulierung miteinschließt; Parameter bleibt die Orientierungskraft zur Überlebensfähigkeit) ausdrücken zu können. Insofern stellt sich als Frage nach der Rationalität von Bildkraft und Symbolik der zeitgenössischen Kunst das Erkenntnisproblem als Verhältnis des Erkenntnisvermögens zum Prozeß der Zivilisation zur erneuten Diskussion.

Hinter der Fassade der zivilisierenden Vernunft lauert das Chaos (wie Freuds Kulturpsychologie das eindringlich beschreibt¹⁶¹). Affekteinstellungen lassen sich zwar verändern, aber sie sind nie so eindeutig, wie das eine bloß funktional konzipierte Vernunft als Richtungsweiserin gerne hätte. Norbert Elias hat gezeigt¹⁶², daß es zwar ein Gesamtmuster der Einstellungen gibt, daß sich dieses aber erst in einem komplexen, subjektive und kulturelle, individuelle und soziale Prozesse funktional, aber nie finalistisch umfassenden Vorgang mit zahlreichen Reibungskräften herausbildet. So beobachtet Elias an der Auflösung des Mittelalters eine Rationalisierung des Verhaltens, die einhergeht mit der Zentralisierung von Macht. Verfeinerte Sitten und die Bildung moderner Zentralstaaten, Einübung in alltagskulturellen Gewaltverzicht und strukturelle Delegation der physischen Gewalt an einen transpersonalen Gerechtigkeitsapparat, dessen Leistungen bloß diskursiv, aber nicht mehr partialistisch zu bedenken sind, bilden zwei Seiten einer einzigen Medaille: Die Menschen treten ihre physische Macht an ein Ordnungsgefüge ab. Sie gehen Bindungen an abstraktere und darum komplexere Rechtsformen, Legitimationsverfahren nach formalen Regeln ein, die sich im persönlichen Verhalten als gesellschaftlicher Zwang zum Selbstzwang auswirken. Offensichtlich entwickelt sich ein Kulturkonzept von ‚Person‘, das nicht mehr subjektivistisch und individualistisch ist. Personalität entsteht vielmehr nur kraft Transpersonalität, nämlich der Bedeutsamkeit eines sich individueller Regulierung entziehenden Kulturwandels, der Handeln zunehmend über abstraktere Langzeitperspektiven und schärfere Selbstbeobachtung des als exemplarisch und nicht physikalisch verstandenen Lebens reguliert. Die Affektmodellierung, die dazu notwendig ist, im Sinne einer wechselseitig gesellschaftsvertragsähnliche Verhältnisse ermöglichenden Selbstkontrolle, geht nicht bruchlos vor sich. Entscheidend bleibt, daß die Gesellschaft eine der und aus ihnen gebildeten Individuen ist, aber keine Resultante eines kategorialen und empirischen Auseinanderfallens von Individualität und Sozialität¹⁶³. Die wiederum Personalitätsillusionen und

160. Vgl. René Thom, *Paraboles et Catastrophes*, Paris 1983.

161. Vgl. Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Studienausgabe Bd. 1, Frankfurt 1969ff. [im folgenden zitiert: SA Bd. ...], S. 204ff., 333ff., 517ff.; ders., *Die meta-psychologischen Schriften*, SA Bd. 3, S. 75ff., 103ff., 119ff.; ders., *Das Ich und das Es*, SA 3, 273ff.; ders., *Die Disposition zur Zwangsneurose (Ein Beitrag zum Problem der Neurosenwahl)*, SA 7, S. 105ff.; ders., *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, SA Bd. 9, S. 61ff.; ders., *Totem und Tabu (Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker)*, SA Bd. 9, S. 287ff.

162. Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, a.a.O.; ders., *Was ist Soziologie?*, a.a.O.; ders., *Engagement und Distanzierung*, Frankfurt 1983; ders., *Über die Zeit*, Frankfurt 1984; ders., *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt 1987; ders., *Über die Einsamkeit der Sterbenden*, Frankfurt 1982; ders., *Über die Natur*, in: *Merkur* 448, Juni 1986, Stuttgart, S. 469ff.

163. Vgl. ders., *Die Gesellschaft der Individuen*, a.a.O., S. 15-98.

Sentimentalitäten für das vermeintlich einzige Gut des Eigenen schürende duale Begrifflichkeit ist eine als Reaktion auf die funktionalen Schübe der Zivilisation entstandene bloße Illusion, die jeder sachlichen Grundlage entbehrt. Individualität ist das Vermittlungsmedium sozialer Bezüge, Gesellschaft die als Kommunikationsbedingung und Struktur der Dialogik im Individuellen selbst mitzudenkende Voraussetzung der Existenz des Einzelnen. Der Einzelne kann seine Individualität nur Kraft dieser medialen Bezüglichkeit auf Andere setzen. Schärfer: er bedarf der präventiven Konstitution des anderen als der Bedingung der Denkbarkeit seiner individuellen Existenz. Eine zentrale Ordnung hängt zwar von der Zustimmung der Menschen zu ihr ab und diese vom Gelingen der Affektkontrolle. Aber obwohl sich an diesem Punkt beobachten läßt, daß die Affektbildung dem technischen Handeln hinterherhinkt, ist doch die Bildung von Ungleichzeitigkeit und Deregulierung eine Notwendigkeit, den Zivilisationsprozeß permanent in Gang zu halten; er bedarf punktueller Instanzen der Selbstvergewisserung und das heißt: der Negationen. Die Geschichte der Rationalisierung des Handelns hat Tiefenschichten der Affekte und die Visionen, die sie hervorbringen, zum Teil unberührt gelassen. Wenn ein mittelalterlicher Bestand an Untergangsvisionen abrufbar bleibt in einer Zeit, in der apokalyptische Phänomene rationaler Struktur sind, zeigt sich darin, daß Zivilisation kein homogener Prozeß ist, sondern eine Aufgabe auf jeder Stufe der kulturellen Entwicklung. Die Dimension des vorläufigen und punktuellen Scheiterns des Zivilisationsprozesses ist nicht die Negation seines Begriffs oder des Komplexitätszwangs, der zu Interpretationsdichte und Differenzierung der Problemwahrnehmung führt, sondern eine Realität seiner Verlaufsform und deshalb ein konstitutiver Bestandteil seiner Begrifflichkeit.

Die Menschen haben gelernt, die Natur bis zu einem Punkt zu beherrschen, der ihnen erlaubt, über die Einsicht in Gesetzmäßigkeiten sich rational von den sie bedrohenden Gefahren zu distanzieren (auch den endogenen). Aber die Macht dieser Distanzierung von der Natur hat ein Gegenstück im Engagement, mit dem die Menschen versuchen, die Mächte von Geschichte und Gesellschaft in den Griff zu bekommen. Das Engagement lebt von einem hohen Affektanteil am Erleben nicht durchschauter Ereignisse. Der kulturkritische Apokalyptismus, der ohne Zweifel Einstellungslagen affektiviert und intensiviert, erscheint aus funktionssoziologischer Perspektive als in Verzweiflung verschobene Hoffnung auf die naturgeschichtliche Macht des Engagements, die gebrochen worden ist durch den Zivilisationsprozeß und, wie partiell auch immer, das Gelingen der Rationalisierung. Schwarzromantische Apokalyptiken vom Schlage einer ‚Dialektik der Aufklärung‘ sind zu lesen als subjektive Affektivierung des die Einzigkeit sentimental bedrohenden Handlungsverlustes sowie, in der Konsequenz, als antizivilisatorisches Plädoyer für die Herstellung mythenträchtiger Situationen, in denen Handeln noch geschichtsmäßig gewesen ist. Gerade die Totalisierung der Lähmung und Handlungsohnmacht verweigert das rationale Studium sozialen Handelns zugunsten einer indirekten Bereitschaft, gegebenenfalls total individuell zu handeln (deshalb Adorno/Horkheimers Exemplifikationen entlang so prärentöser Individuen wie Odysseus und Marquis de Sade). Elias weist wissenschaftstheoretisch, ideengeschichtlich und funktionssoziologisch nicht nur am Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, sondern auch am Umgang mit Abstraktionsbegriffen wie ‚Natur‘¹⁶⁴ oder ‚Zeit‘¹⁶⁵ und an Handlungskonzeptionen mit ihrem Bezug zu Aktivierungsansprü-

164. Vgl. ders., Über die Natur, a.a.O.

165. Vgl. ders., Über die Zeit, a.a.O.

chen und mentalen kollektiven Dispositionen nach, daß weder ein physikalischer Objektivismus noch die Anthropologie eines unveränderlichen inneren Sinnes kategorial wirksame Erfahrungsverdichtungen bewerkstelligen, sondern nur der soziale Prozeß identifizierender Verständigungen. Es sind die symbolischen Leistungen der zugeschriebenen Bedeutung, die über die Objektivität des Realen entscheiden. Mit einer einprägsamen Formel benennt Elias¹⁶⁶ den Handlungszusammenhang von Denken und Moralität: eine hohe Ereigniskontrolle erlaubt eine hohe Affektkontrolle und umgekehrt. Wenn die Menschen Natur kontrollieren, dann ermöglicht ihnen das eine Kontrolle ihrer affektiven Handlungsprägungen. Und umgekehrt ist Affektkontrolle eine Bedingung dafür, vordem als dämonisch erfahrene Mächte kontrollieren zu können; denn nur, wenn sie als vom Subjekt getrennte Sachverhalte, also in Bezug auf sich selbst und nicht auf die Menschen, identifiziert werden können, können sie bearbeitet werden. Die Bedingung dieser Erkenntnis und die Anwendung eines Differenziellen gründet im Verstehen der affektiven Dispositionen, diese Identifikationsarbeit nicht zu leisten, sondern Erkenntnis zu verweigern (die Erkenntnis des Vorgangs der Erkenntnishemmung mag den Affektdifferenzierungen vorausgehen oder ihnen ebenso entspringen wie ein mentales Konzept von Objektgegebenheiten). Der ‚Natur‘ als einem von Sozietät Abstrahierten haben die Menschen eine gewisse rationale Kontrolle abgerungen (zumindest scheint es so; zumindest empfinden wir das so; Beleg dafür sind nicht Ideologien, sondern die semiotischen Strukturen der Kategorien, die wir benutzen). „Aber wir wissen noch nicht und können uns kaum vorstellen, wie ein vergleichbarer Grad der Distanzierung und Kontrolle in bezug auf gesellschaftliche Ereignisse zu erreichen ist. Und doch war es über Jahrtausende für diejenigen, die ehemals den für sie relativ wenig beherrschbaren Naturgefahren ausgeliefert waren, ebenso unmöglich sich vorzustellen, daß man Naturgewalten begreifen und handhaben könnte, wie wir das tun“¹⁶⁷. Gesellschaft konstituiert sich immer noch als tendenziell undurchschaubarer Gewaltzusammenhang. Darauf reagieren wir mit Engagement (es ist für das 20. Jahrhundert und damit einen seit den Legitimationsphilosophien der Gesellschaftsverträglichkeit der Menschen, ihren Beziehungen und der Rationalität von Eigentumsansprüchen und Besitzübertragungen¹⁶⁸ gewachsenen Komplexitätsgrad zivilisatorischen Selbstverständnisses typisch, daß Handlungen an Konzeptionen von Handlungsmoralität und diese an Bezeugungen engagierter Einstellungen gebunden werden, auch wenn die Semantik von ‚Engagement‘ noch keineswegs die Rationalität ihres Objektbereichs belegen kann). Es gehört zu einem weit verbreiteten Tugendkanon, daß wir uns engagieren (sollen). Damit investieren wir für unsere, durchaus rationalen, Überzeugungen, Affekte und Gefühle. Weil wir zuwenig von der Gesellschaft wissen (Beleg dafür ist die schreckvoll besetzte Abwehr, von einer Gesellschaftsmechanik analog denjenigen Automatismen zu sprechen, die Freud im naturgeschichtlichen Sinne als Determinanten des individualpsychischen Geschehen annimmt), ist unser Begreifen von undurchschauten Affekten durchwirkt (die Analogie zum Triebgeschehen soll zuletzt behaupten, es sei ein Rationalitätszuwachs mit der Einsicht in das vor-

166. Vgl. ders., Engagement und Distanzierung, a.a.O., z.B. S. 22, 32ff., 76ff.

167. Vgl. ebda., S. 23.

168. Vgl. John Rawls, *Eine Theorie der Gerechtigkeit*, Frankfurt 1975, v.a. S. 223ff., 291-367; Robert Nozick, *Anarchie, Staat, Utopia*, (1974), München o.J., S. 157ff.; Karl-Otto Apel, *Diskurs und Verantwortung. Das Problem des Übergangs zur postkonventionellen Moral*, Frankfurt 1988, S. 15ff., 42ff., 103ff.

dem Ungewußte in jedem Falle oder gar prinzipiell verbunden; es kann überaus rational sein, den undurchschauten Mechanismen die sie für uns unerkannt steuernde Rationalität zu überlassen). Das Engagement wird damit — wie der mythische Bann der Magie oder des Animismus — zum Teil des Problems und erschwert seinerseits die Kontrolle, die es subjektiv gerade intendiert.

Das läßt sich auf das Apokalyptik-Syndrom anwenden. Die Untergangsvisionen belegen gerade deshalb die ‚Rache der Natur‘ und intensivieren die Wunscherfüllung in mittelalterlichen Sinnbildern (Verwüstung, Öde, Pestilenz, Krieg), weil wir die Einsicht in den gesellschaftlichen Ursachenzusammenhang, die Wirkungsfunktionen unseres Handelns um den Preis zwangsläufig abstrakter, antinaturgeschichtlich sich behauptender Moralitätskonzepte weder erkennen können noch das wollen. Dieser Bruch wird mithilfe der apokalyptisch geschlossenen Prophezeiungen verdeckt. Unsere Katastrophenvisionen setzen auf eine determinierte Zukunft. Damit erfüllen sich seit je Prognosen aus sich selber: sie bewirken, was sie darstellen. Und sie berauben sich alternativer Zugänge zur Zukunft. Solche Prognosen kommen diskursiv nur zustande durch das, was sie ausschließen und durch die Behauptung ihrer Ausschließlichkeiten. Das macht sie unwahrhaftig. Prognosen machen Sinn nur, wenn und weil wir wissen, daß sie widerlegt werden können. Die aktuellen apokalyptischen Szenarien und Verheißungen sind darauf fixiert, alles auszuschließen, was sie widerlegen könnte. Das ist der Bedingungsgrund einer geschlossenen Semantik z.B. der Untergangspoese einer ‚Dialektik der Aufklärung‘. Sie bietet keine offene Reflektion, keine Iteration des Erzählbaren, kein Bewußtsein, daß Imagination und Interpretation erst das Reale miterzeugen, auf dessen Geltungsstruktur sie objektivierend sich bezieht. Ihr Schema ist immer noch das der religiösen Urgewalt: Durch die Apokalypse zum Paradies (auch wenn dieses mit der Ästhetik der Weltvernichtung zusammenfällt); ohne Vertreibung aus dem Paradies keine Apokalypse. Folgt also stringent: ohne Apokalypse keine Zukunft. Und weiter: die Apokalypse ist absehbare Zukunft. Der mythisch linearisierte Kausalzusammenhang von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft entspringt einer konsequenten Tabuisierung des Schöpfungsmythos und eines beanspruchten Weltplans. Das leisten strikte nur Offenbarungsreligionen. Apokalyptismus tritt an deren Stelle: Fasziniertheit durch visionäre Formeln, Verbildlichungen einer regressiv unterstellten Erklärbarkeit der Welt durch Bilder. Entsprechend wird — parallel zum Anwachsen ikonischer Verbildlichung — aus einer apokalyptischen Besinnungsgemeinde eine Sekte. Für alogisches Denken und hypnotisierende wie immunisierende Glaubensformeln ist ein Publikum empfänglich, dessen Lebensform von einem unerwünschten und verdrängten, einem gefürchteten und zugleich massiv begehrten Abenteuerertum, von verdeckter Wunschübertragung und kontrafaktisch verschobenen Begehrenseinstellungen geprägt ist. Die Bereitschaft, die Wiederkehr so plausibler Bilder, der Arbeit an den Bedingungen dieser zwiespältigen Wunscharbeit vorzuziehen, ist mitverantwortlich für die totalitäre Formierung des apokalyptischen Denkens. Es wird jenseits der Reflektionsarbeit an den Suggestionformeln selektiv und totalitär, unterwirft es doch alles der Integration in eine zwanghaft und restlos festgelegte, geschlossen operierende Logik, eine Logik des Offensichtlichen. Apokalyptische Szenarien erschöpfen sich in der undiskutierbaren Selbstbehauptung eines Auswegs, wo immer dieser den rhetorischen Gründen eines so gefügten Welt(end)bildes genügen mag. Die der fundamentalistischen Predigerrhetorik entlehnte Messianisierung der Menschen predigt kompensatorisch den Verzicht auf Utopien. Zumindest auf einen differenziellen Gebrauch des Utopischen, auf die Selbsterfahrung der Korrekturbedürftigkeit des bloß vorläufigen

menschlichen Handelns. Eine solche Problematisierung liefert natürlich die Alternative zum Apokalyptismus. Es scheint eine eigentümliche Vorstellungskraft durch die Suggestion mobilisiert zu werden, daß es darum keine Probleme mehr gebe, weil kein Mensch mehr lebt. An diesem Punkt schlagen positivistische Utopien, d.h. die Verfolgung eines Realisierbaren im Gleichklang mit einer nur auf den Katalysator menschlicher Subjektivität wartenden Materie, in Apokalyptismus um. Die Utopie, positiv genommen, wird selber gegenutopisch, eine Todeskraft, weil sich insgesamt perfekt nur realisiert, was keiner Differenzierung, keinem Irrtum, keinem Fortschritt, keiner Aufklärung ausgesetzt zu werden braucht. Also insgesamt nur die abstrakte Gewalt, der Fortschritt als Verwüstung, das Verharren im Stillstand eines unkoordiniert Unlebendigen entsprechen der Identität solchen Utopismus mit dem ihn bedingenden, richtungsweisenden Apokalyptismus. Es ist nicht schwierig zu sehen, daß solche Gedanken, vor allem ein rigides Identitätsbedürfnis, in der Angst vor einem qualitativ begründeten Fortschritt wurzeln. Wenn es nichts Neues mehr gibt unter der Sonne (welche Behauptung wieder grundlegend Differenz kurzschließt, denn das Neue ist anthropologisch nicht das Nachfolgende oder von Außen kommende, sondern der eine Wahrnehmung jeweils überhaupt erst produzierende Ausgangspunkt für das, was als nicht spezifisch neu oder bedrohlich neuartig begriffen werden kann), wenn die Vergangenheit und erst recht die Erfüllung uralter Vernichtungsdrohungen immer wiederkehren, dann wird Zukunft zu etwas Vertrautem. Deren Schilderung entspricht dem präfigurativen Diskurs der archaischen Prophetengestik; ihr Sachanspruch, der Objektbereich der Semantik dieser Rhetorik, erscheint abgestützt durch die Ideengeschichte einer motivationalen Zustimmung zu den Früchten dieser Rhetorik und Suggestion der Sachverhalte gegenseitig. Deshalb liefert der Apokalyptismus transkulturell Formeln für die jeweils aktuelle, sektiererische Besetzung einer bloß neu aufgelegten Untergangslust, die nicht geheimnisvoller ist als die Permanenz des Wunsches nach Selbstausslöschung, oder, positiv gesagt: nach Wirkungslosigkeit des eigenen Tuns, nach präventiver Abwehr und Verhinderung spezifisch frevelhafter Machtdimension. Die bekannte Zukunft erzeugt heute ein Vertrauen, das des Weltuntergangs zu seiner Stützung bedarf. Die reaktionäre Vorstellung von einem zyklischen Universum und einer zyklischen Vollendung des Heilsplans ist die Garantie dafür, daß eine Welt freier und solidarischer Menschen nicht entstehen können soll. Am Ende der Welt ist endgültig auch der Traum der Demokratie zu Ende. Julia Kristeva¹⁶⁹ hat ein solches apokalyptisches Denken als einen elementaren Voyeurismus definiert, als Produkt einer „Schrift niedriger Begierden“. Die Unmöglichkeit, die immer brüchigen Beziehungen zwischen Objekt und Subjekt symbolisch auszudrücken, erzeugt eine perverse Lust, solche Vorgänge der Instabilität aufzuhalten. Apokalyptismus ist die Zurücknahme des anthropologischen Zwangs zur permanenten Symbolisierung, d.h. zur Erhaltung der Instabilität durch stetig erneuerte Entkoppelung des Zeichens vom Bezeichneten. Symbolisierung ist Aufbruch mythisch-magischen Banns, Apokalyptismus die aus dem Bewußtsein der Lasten geschichtskompensatorisch diktierte Suggestion, zu einem solchen moralisch entbindenden Bann zurückzukehren. Die Faszination am grenzenlosen Schrecken setzt deshalb jenen Nihilismus voraus, der in der geschichtlichen Entwicklung gerade der Moderne den ethischen, moralischen und religiösen Diskurs aufgelöst und dessen Elemente in einen Diskurs des Schreckens umgewandelt hat (naïve

169. Vgl. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur*, Paris 1980.

Interpretationen unterstellen dagegen eine transhistorische Zugänglichkeit des Schreckens, die in der Moderne einfach abstrakt, nämlich dezisionistisch gelehnet worden sei¹⁷⁰). Die niedrige Begierde nach dem Apokalyptischen ist, so Kristeva, die „andere Seite der religiösen Codes“. Deshalb ist der Abschluß des Apokalyptismus auch sein geschichtlicher Beginn: er liegt in der ‚objektiven Dekadenz‘ begründet, d.h. der Dialektik zwischen der Möglichkeit recodierend anerkannter Fiktionalisierungsmodelle (transportierend den Anspruch an das Uneigentliche) und einer rhetorischen Rückkehr zur moralischen Wertigkeit des apodiktisch Einzigigen und behaupteten Unverbrüchlichen. Die moralische Sanktion der Dekadenz, eingeklagt als Kulturzerfall, ist immer schon der Apokalyptismus, der in letzter Konsequenz, als Produkt einer utopistischen Verlängerung in die Zukunftsordnung, als Notwendigkeit des letzten, abschließenden Untergangs behauptet wird. „Vielleicht ist dies der Reiz des Verfalles, der Dekadenz überhaupt, der über ihr bloß Negatives hinausreicht. Die reiche und vielseitige Kultur, die unbegrenzte Beeindruckbarkeit, das dekadenten Epochen eigen ist, bedeutet ein Sich-Zusammenfinden alles auseinander und gegeneinander Wachsenden an den Verfall jener Menschen und jenes Menschenwerkes, die jetzt nur noch nachgeben, aber sich nicht mehr aus eigener Kraft heraus ihre Formen erhalten und schaffen können“¹⁷¹). Abgesehen davon, daß solche Ausführung zum Begriff der Dekadenz heute als neuartige Philosophien der ‚Simulation‘ und als Endlosketten permanenter medialer Umcodierung im Inneren des apparatisierten urbanen Lebens, als bloß behauptete Neuheiten, angeboten werden, muß für den Diskurs des Apokalyptismus festgestellt werden, daß die utopistische Erwartung, die aus einer zum Untergangssyndrom verschobenen Hoffnung abgezogen wird, nicht zur Geschichte der Sittlichkeit gehört, sondern ein Zerfallsprodukt des abendländischen Dualismus ist, der eine technisch bearbeitbare Materie beliebigen Apparaten aussetzt und die Sphäre von ‚Seele‘ und ‚Geist‘ als philosophische Dimension einer reinen, unberührbaren Introspektion behandelt. Diese Divergenz erzeugt nicht nur die ökologischen Anzeichen der Apokalypse, sondern viel stärker noch die innere Disposition zum Apokalyptismus. Dessen Diskurs ist deshalb auch ein Produkt des Mythos von der strafenden und ausgleichenden Gerechtigkeit, die sich — mitsamt eines utopistisch degenerierten, sich selber zuletzt subjektiv hinwegwünschenden Subjekts — heute bloß noch im totalen Untergang behaupten will.

170. Vgl. Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens*, München 1982; ders., *Intensität. Die Ästhetik der Übersteigerung der Welt*, Frankfurt 1986; ders., *Plötzlichkeit. Zur Struktur ästhetischer Wahrheit*, Frankfurt 1981; ders., *Das Böse — eine ästhetische Kategorie?*, in: *Merkur* 436, Stuttgart, Juni 1985, S. 459ff.; ders., *Erinnerung an die Zerstörungsmetapher*, in: *Merkur* 439/440, Stuttgart September 1985, S. 725ff.; analog zum Verstummen vor dem Chok der säkularen und deshalb Schweigen verordneten Katastrophen, realiter eines Katastrophengefühls als eines Kulturverzichts: Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt 1988, S. 143ff., 236ff., 258ff., 439ff.

171. Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, a.a.O., S. 112; vgl. ebd., S. 183ff.; vgl. ders., *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, hg. v. Michael Landmann, Frankfurt 1968, S. 116ff., 148ff., 232ff.

2.4. Die Sehnsucht nach der Utopie archaischer Entfesselung

Alternativ zum Apokalyptismussyndrom seien hier einige spekulative Überlegungen zum anthropologischen Bedarf einer in Deregulierungen sich erfahrenden Imagination und Symbolisierung skizziert. Die systematischen Überlegungen zum Geltungsanspruch der Kunst als einer verdichteten, symbolisch kollektiveren ästhetischen Erfahrung, zeigen folgendes:

- Kunst hat eine Bestimmtheit, die nicht progredierend historisch hergeleitet werden kann: sie artikuliert eine existentielle Dimension;
- die Aufladung von Kunst mit Erkenntnis- und Utopiefunktionen entspricht ihrer prinzipiellen Herkunft: sie artikuliert eine Vorstellung von Souveränität, die ohne das Durchbrechen primärer, eherner Gebote, Regeln, Handlungssysteme nicht gefaßt werden kann;
- sie ist eine Dimension sich selber erschließender Differenzierung und erzeugt diejenigen Irritationen, als deren Artikulation zu sein sie, den jeweils gesetzten Normen- und Gebotskanon einer bestimmten Kultur durchbrechend, sich beansprucht: Selbsterfahrung der Darstellungsmodelle für Erfahrungen; Entwicklung der symbolischen Anerkennung dieser spezifisch ästhetischen Funktion;
- sie ist noch dort, wo ritualisierende Institutionen sie in eine Verwaltungsagentur suggestiven Geschmacks oder eines schönen Scheins, jedenfalls Verpflichtungen auf das Schöne, zwingt, eine Bezugnahme auf die ästhetische Begründung des menschlichen Erkenntnisvermögens schlechthin, nämlich: handlungsermöglichende, durch Veränderung bestimmte Differenz zwischen Erfahrung und Denotation, Bezugnahme und Proposition;
- Kunst ist kollektive Erinnerung dieser Funktion der umfassenden Begründungskategorie des Ästhetischen; in dieser Hinsicht bewahrt Kunst in sich ein Prinzip des Katastrophischen, das sie den Abbildungen der realen Katastrophen entgegensetzt; sie behauptet ein Deregulierungsprinzip, das nicht auf die Materie projiziert, was ästhetische Erfahrung für ihr Zustandekommen beanspruchen muß, sondern setzt dieses Deregulierungsprinzip als Bedingung einer Irrtumsbereitschaft (semiotisch: Ent-Automatisierung der geschliffenen Codes, die Gefahr laufen, nicht mehr auf sich verändernde Realität sich beziehen zu können);
- Das Deregulierungsprinzip der Kunst ist ein Prinzip der Kategorie des Ästhetischen und ein symbolischer Mechanismus; es geht keineswegs in einer zur hermeneutischen Methode rezeptionswissenschaftlicher Erwartungsbildung formalisierten Setzung bestimmter kultureller Bereitschafts- und Geschmacksniveau auf, wie das, wie immer produktiv für den Diskurs der Künste *in* der Moderne, eine theoretische Strategie *für* Modernität insgesamt behauptet¹⁷²; die Mechanismen der Erwartung der Erwartungsver-

172. Nicht selten argumentiert H.R. Jauß so reduktiv und restriktiv, vgl. Jauß, *Literaturgeschichte* ... a.a.O.; ders., *Ästhetische Erfahrung*, a.a.O., S. 27ff.

- letzung, der Innovation durch die jeweilige Neuheiten immer schneller deklassierenden Innovationsdrücke, die doch nur die Antiquiertheit des so verkürzten Deregulierungsprinzips beweisen (und mit ihnen die jeweilige ästhetische Dimension der ‚kühnen‘ Bilder), sind ein bloß formales Modell der viel umfassenderen Notwendigkeit, die Zeichenketten und ihre Modelle (letztere sind selber nicht sichtbar, sondern zugänglich nur in der Produktion der Zeichenketten, in denen sie sich darstellen) einer permanenten Differenzierung auszusetzen; ästhetische Deregulierung ist also keine Utopie, sondern die Begründung der menschlichen Urteilsvermögen in der Ästhetik der Selbstwahrnehmung; nur Selbstwahrnehmung dynamisiert kraft der — realistisch oder fiktional — erfahrenen Differenz zwischen Weltbezug und Weltbeschreibung (gleich ob der äußeren, der gesellschaftlichen, der inneren Welt oder der Erfahrung, daß diese strikte nicht getrennt werden können) die Modelle und Systeme der Erschließung eines Realen;
- Kunst produziert die ästhetische Differenz in irritierenden und exemplarischen Modellen; erst daraus läßt sich ein Konstitutionsaspekt für Erfahrungen ableiten, deren Regulativ symbolische Selbstdifferenzierungen als Konstruktionen eines gerade nicht Verfügbaren einsetzt (die Rede von ‚Instrumenten‘ des Erkennens und der Erfahrung ist hier ebenso ungenau wie die von ‚Kreativität‘, denn sie überspringen beide die Ungleichzeitigkeit der das Symbolische erst eröffnenden anthropologischen Erfahrung, daß Traditionen erst Produkte eines vorgreifenden Probehandelns sind und daß Identität nichts ist, das ‚vorliegt‘, schon homogen ist oder Traditionen und Überlieferungen eröffnet).

Die Beanspruchung der Kunst als eines Prinzips der Katastrophe, des Unterbruchs, als eigentliche Begründung der ästhetischen Dimension menschlicher Handlungen, nämlich der Wahrnehmung des Bedingungsverhältnisses von Verbot und Verbotsübertretung (sowie der in dieser begründeten Tatsache seiner Erfüllung), von Regulierung und Deregulierung, Arbeit und Souveränität liegt im reichhaltigen Werk von Georges Bataille begründet, das im Kontext ethnologischer und anthropologischer Fragestellungen ein besonderes Augenmerk auf die in Assoziationsketten sich realisierende Fähigkeit zur Bildung von Signifikanz geworfen hat. Zunächst ist davon auszugehen, daß Batailles Grundlegung des ästhetischen Menschen trotz seiner Verteidigung der Deregulierung diese keineswegs im Namen eines ontologischen Prinzips von Macht beansprucht, wie das bei Nietzsche der Fall gewesen ist. Nietzsche entwirft — z.B. in Abschnitten 14 und 28 von ‚Zur Genealogie der Moral‘ und in Abschnitt 24 von ‚Götzen-Dämmerung‘, Abschnitt 6 von ‚Der Anti-Christ‘¹⁷³ — das Bild einer ästhetischen Erfahrung einerseits der Zwecklosigkeit formenden Tuns, andererseits der pragmatischen Dominanz der Zwecksetzungen aus reiner Schwäche. Er fordert die Kunst als Stimulanz des Lebens, allerdings einer utopisch gegen alle moralischen Ansprüche gesetzten, sich selber verteidigenden, erst recht den christlich-sokratischen Masochismus zerstörenden Kunst, einer ‚l'art pour l'art‘. Deshalb die Entwicklung des Begriffs des Tragischen aus einer zeitkritisch gegen bürgerliche Moralisierung imaginativer Aussagen gewandten Entgrenzung sowohl des Gegenstandes wie des Produktionsaktes von Kunst: tragisch ist die Konsequenz eines furchtlos gebannten Schreckens, so entsetzlich dieser auch sein mag. Der Künstler operiert diesseits des moralischen Gebotes und jenseits der Fragwürdigkeiten. Das verleiht dem nietzscheanischen Gedanken einer Resurrektion der Starken aus dem christlichen Fesselungsprogramm eine Evidenz von Kunst, die weni-

173. Nietzsche, Werke, hgg. v. K. Schlechta Bd. II, a.a.O., S. 863ff., 889f., 1004f., 1167f.

ger anthropologisch, als vielmehr ontologisch und zugleich dezisionistisch beansprucht wird. Kunst ist die sich aus sich befreiende Übersteigerung der Leidenserfahrungen, die in Leidenschaften umgewandelt werden. Das denunziert die Wertesphäre der Lebensformen als Dekadenz. Dekadenz meint bei Nietzsche die vermeintliche Orientierung Werten entlang, die nicht ‚wirkliche‘ Werte sind. ‚Wirklicher Wert‘ bei Nietzsche ist einzig der vitalistische: die Selbstbehauptung der Art, damit des Animalischen. Man sieht, wie hier mit wenigen konzeptuellen Ideen Ästhetik als Ursprungsdimension eines erst nachgeschichtlich entstehenden, sich zur Herrschaft zwingenden Menschen, aber keineswegs anthropologisch hergeleitet wird. Vielmehr ist anthropologisch einzig der Vorwand der Selbstbehauptung eines Vitalismus, der ganz offensichtlich einer kulturellen Empfindungs- und Einstellungslage, aber keiner Einsicht in die Anthropologie entspringt (der psychologische Scharfsinn Nietzsches belegt gerade die Produktivität seiner intimen Zugehörigkeit zu einer spezifischen kulturellen Situation). Anthropologisch wäre ein Konzept, das differentielle Vermögen beansprucht. Das ist aber bei Nietzsche nicht die Intention: er setzt auf ontologisch totalisierbare Selbstidentifikation des sich aus geschichtlichen Determinanten befreienden Menschen mit denjenigen Selbst-Entgrenzungen, die er im Begriff des Ästhetischen emphatisch der Kunst überschreibt (es soll hier nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß Nietzsches Konzept des Ästhetischen keineswegs einem Irrationalismus frönt und außerordentlich produktive und scharfe Pointen gegen eine innerhalb der Hochkultur erstarrte Tradition von Erkenntnisansprüchen aufweist, abgesehen vom erst viel später sichtlich produktiv gemachten Konzept eines ästhetischen Vitalismus, an dem sich die Funktionsweise von durch technische Medien industriell erzeugten Massen-Mystifikationen¹⁷⁴ studieren läßt, gewissermaßen noch innerhalb der diese leitenden Imagination). Das ist der Grund, weshalb Nietzsche menschliche Geschichte mit der Kultur seit Sokrates und Christus — für ihn Jammergestalten des Selbstzweifels und der Selbstzerfleischung — identifiziert: damit wird evident, daß die ‚wahren Werte‘, der Vitalismus der Macht als biologische Konstante vorgeschichtlich sind und deshalb sich zur Denunzierung bloßer historischer Dekadenz-Werte vorzüglich eignen.

Bataille, der eine gewisse Richtung und gewisse Werte dieses Nietzsche-Konzeptes des ästhetischen Menschen teilt, weitet die Frage nach der ästhetischen Bedingtheit menschlichen Denkens aber weit über die fin-de-siècle- oder auch die Surrealismus-Thematik¹⁷⁵ hinaus auf eine anthropologische Dimension aus. Er interessiert sich nicht für Dekadenz und auch nicht für das Problem von Geschichte und Urgeschichte. Seine Beschäftigung mit primären Manifestationen, die er eindringlich an Lascaux entwickelt¹⁷⁶, ist keines der hi-

174. Vgl. FA. Kittler u.a. (Hrsg.), Diskursanalysen 1. Medien, Opladen 1987; ders., Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg, in: Dietmar Kamper/Willem van Reijen (Hrsg.), Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne, Frankfurt 1987, S. 240ff.; ders., Im Telegrammstil, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer, Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes, Frankfurt 1986, S. 358ff.; ders., Signal-Rausch-Abstand, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt 1988, S. 342ff.

175. Vgl. Hans Ulrich Reck, Eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus, a.a.O.

176. Vgl. Georges Bataille, Die Höhlenbilder von Lascaux oder die Geburt der Kunst, Stuttgart 1983; außerdem: Max Raphael, Prehistoric Cave Paintings, Washington 1945; ders., Wiedergeburt in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole, Frankfurt 1979.

storischen Herleitung. Er insistiert nicht auf einem Modell oder Paradigma. Vielmehr eröffnet sich ihm die anthropologische Konstitution des Ästhetischen in der Einheit von Lebensformen und deregulierenden Souveränitätsansprüchen auf jedem historischen Niveau neu nach den jeweiligen Artikulationsformen und Einstellungslagen. Für ihn ist Anthropologie eine Dimension des Zivilisationsprozesses und damit dialektisch eine Konstruktion der chronologischen als einer der Signifikanz unterliegenden Ordnung. Das symbolische Spiel anthropologischer Selbsterfahrung äußert sich nicht in der Opposition von Vitalität und Dekadenz, sondern innerhalb eines durch Differenzialität selbst gebildeten Prozesses, der Aneignung der Voraussetzungen für die ästhetische Signifikanz. Bataille setzt in seinen Überlegungen am Gedanken der Selbstdifferenzierung einer Rationalitätseentwicklung an. Er faßt diese allerdings viel weiter als ein von ihm der positivistischen Reduktion geziehener Forschungsprozess mittels kategorialer Distanzierung. Damit umschifft Bataille neben der Intensität einer der historischen Dekadenz abgezogenen Vitalisierung eines ästhetischen Objektivismus die zweite Gefahr des Setzens auf eine anthropologische Dimension der Ordnungsstörung, der Deregulierung der zur Kultur gewordenen Fortgänge unverrückbarer Traditionen. Diese zweite Gefahr ist eine Produktionsontologie, die einen Dynamismus in Analogien und Metaphorismen als Ästhetik der Naturgeschichte setzt. Das bedeutete nichts anderes als eine Rückkehr der ästhetischen Schöpfung zu einem universalen Animismus, der auf der Linie Giordano Bruno, Spinoza und schließlich Hegel in Gestaltanalogien formuliert worden ist. Gerade die monistische Variante eines Pantheismus, der kategoriale und stoffliche, akzidentielle und substanzielle, formale und stoffliche Momente als identische entwickelt, verführt zu einer Ontologie, der totale Ordnung und totales Chaos zusammenfällt. Die Entwicklung zu einem den Kosmos umfassenden Geist, der in allem webt, wuchert, potentialisiert und determiniert¹⁷⁷, scheint gerade unter der utopischen Perspektive einer Selbstidentifikation universaler Symbolbildung mit einem transpersonalen Geschehen als verführerisch. Es scheint, als ob kategoriale und sinnbildliche Verfaßtheit ästhetisch erschlossener Erkenntnisanthropologie zu einem so pantheistisch geformten, universalen Metaphorismus zurückkehren könnte. Diese spekulative Herausbildung einer praktischen Ästhetik ist in den kontroversen Positionen zwischen Mondrian und Kandinsky, als Kehrseiten der freien, automatisierten Bilderschrift eines als Naturmechanismus des Geistes verstandenen persönlichen Ausdrucks und der gegenteiligen, an den Rand der Bilder sich verschiebenden Geometrie antizipierender, neuplastischer Geistigkeit entwickelt worden. Das Problem der synkretistischen und universalen mathoristischen Identifikation von Freiheit und Ordnung, Form und Chaos, Determination und Improvisation erhält seinen Ort in dieser von habituellen Funktionen abgelösten Kunst der Moderne, die zu den wesentlichen ästhetischen Dimensionen der Kunst, d.h. wiederum: ihren anthropologischen Strukturen und Gehalten zurückkehrt. Für die Vermutung rationaler pantheistischer Bezüge in einer immer philosophischer sich orientierenden Kunst bei Mondrian und Kandinsky als den zwei Freiheits- und Ordnungsmöglichkeiten des ästhetischen Universums¹⁷⁸ gibt es die Bevorzugung der philosophisch abgewerteten Tradition einer Produktionsontologie, die auf erstellte Indifferenz (nicht im primären Sinne, sondern als aktive Synthetisierung von Ordnung und Chaos) setzt. Auch hier gilt: vermeintlich post-historische Errungenschaften sind Produkte vergessener Traditionszwän-

177. Eine gute Schilderung bei: Friedrich Dürrenmatt, Albert Einstein. Ein Vortrag, Zürich 1979.

178. Vgl. Beat Wismer, Mondrians ästhetische Utopie, a.a.O.

ge, die deshalb plausible kulturelle Argumente abgeben, weil die, immanent moderne, Kultur diese ebenso erzwingt wie sie jene ermöglicht hat. Ein Phänomen der Wirkungsgeschichte also und eines der Bezugnahme auf interessegeleitete Rekonstruktionen derjenigen Aktualisierungen, die man als utopische Vermittlung der jeweils eigenen Perspektiveblindheit, d.h. dem objektiven Dilemma der ungleichzeitigkeitshaltigen Wirkungsgeschichte (unter Einschluß der Wirkungslosigkeiten) schuldet.

Die Produktivität des Seins bewirkt in pantheistischer Analogiebildung eine metaphorische Ästhetik, die auf die Produktion von Indifferenz abzielt, weil darin alles sich auf Bestimmungen eines sich spontan, reich, großzügig entwickelnden unendlichen Seins abstützt: die Synthese der Welt und die Totalität der Chiffren, die sie vordem naturgeschichtlich als bloße Ahnung bezeichnen, werden identisch. Das ist der Standpunkt, daß die Ontologie der Imagination letztlich den Standpunkt der Vermittlungsnotwendigkeit zugunsten einer in sich gegliederten Fülle zurückweisen kann. Aber das ist, wie vorab gesagt, kein Standpunkt der Souveränitäts-Ästhetik Georges Batailles, sondern, in deutlichster und schärfster Ausführung, ein spinozistisches Konzept¹⁷⁹.

Bataille interessiert sich für ein anderes Problem, für die Bezüge von Kunst und Ästhetik und damit für die anthropologische Funktion von Kunst. Deren Aufgaben gehen auf jedem Kulturniveau neu aus dem Zwang zur anthropologischen Symbolisierung hervor. Deshalb gibt es keine sinnvolle diachrone Systematisierung der Kunst und der Stile. Sie sind abhängig von den Standards der Interpretationen, von konventionalisierten Zuschreibungen. Bataille diskutiert deshalb, sowohl im gesellschaftstheoretischen Diskurs der Souveränität¹⁸⁰ wie im anthropologischen der Entstehungszeit der bildenden Künste¹⁸¹, mögliche Theorien über Geltung dessen, was ‚Kunst‘ begrifflich bestimmbar macht. Im Kontext der frühgeschichtlichen Manifestationen sind das traditionellerweise drei Erklärungsmuster, die weitgespannt immer wieder so etwas wie einen philosophischen common-sense unter Kunsthistorikern verkörpern: eine magisch-funktionale, eine ornamental-anthropologische und eine phylogenetisch-biologische. Die magisch-funktionale schreibt der Kunst instrumentelle Handlungsfunktionen zu: das Malen eines Tieres bildet eine Macht heraus, die präventiv in die Wirklichkeit eingreift. Die magische Übertragung, das Einwirken immaterieller Kräfte erscheint dennoch gänzlich durch die Geltung außerimaginativer Realität bestimmt. Die ornamental-anthropologische These rechnet zum menschlichen Ausdrucksvokabular kraft Natur einen Schmucktrieb und Ordnungssinn¹⁸². Weshalb immer Menschen bildnerisch handeln: sie tun es eben. Die phylogenetisch-biologische These rechnet die symbolischen Ausdrücke grundsätzlich zu den ‚patterns‘ menschlicher Verhaltensmechanismen.

Nun läßt sich zeigen, daß Gestaltbildungen funktional komplexer sind als diese Theorien nahelegen. Das belegen die Ergebnisse von Piagets epistemologischer Erkenntnis-

179. Vgl. Antonio Negri, *Die wilde Anomalie*, a.a.O., S. 26ff., 145ff.

180. Vgl. Georges Bataille, *Souveränität ...* a.a.O.

181. Vgl. auch Georges Bataille, *Der heilige Eros*, Frankfurt/Berlin/Wien 1974, S. 70f., 80ff., 254; ders., *Tränen des Eros*, München 1981.

182. So der vorgeblich sonst ästhetischen Unschuldbehauptungen abgeneigte Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982.

theorie¹⁸³ ebenso wie die entwickelten gestalttheoretischen Symbolfunktionen für einen ästhetischen Lernprozeß, die Unterscheidung signifikanter und signifikationsermöglicher, selber aber nichtsignifikanter Formen, Kompositionsstrukturen und Äquivalenzen, wie sie sowohl Arnheim wie, für Linguistik und Semiotik, Roman Jakobson herausgearbeitet haben¹⁸⁴. Auch die eindringliche Lektüre der Umschlagsfiguren, szenischen Überlagerungen, der Bewegungsrichtungen und Verhältnisse in den magisch-technisch Jagdzauber, Fruchtbarkeitszauber und Wiedergeburtsmagie bezeugenden Höhlenmalereien durch Max Raphael¹⁸⁵ belegt, daß die Entstehung der Kunst weder anthropologisch noch ästhetisch aus solchen Erklärungsmustern begründet werden kann. Was Ausgangspunkt sein muß, wird deutlich, wenn wir uns die Anthropologie des menschlichen Wahrnehmungsapparates verdeutlichen. Sein herausstechendster Zug — so bei Plessner, Gehlen, Portmann u.a.¹⁸⁶ — ist, daß über keinerlei Adäquation, über keine objektive Realität verfügt werden kann. Ausgangspunkt ist immer die Symbolisierungsleistung, die der utopische Standort, der Zwang zur natürlichen Künstlichkeit und die Dialektik von physischer Schwäche und als Neugierde Differenzierungen erzwingender Weltoffenheit nahelegen. Realität ist immer auch Folge einer symbolischen Konstruktion: ‚Realitäten‘ sind deshalb auch Modifikationen, Ausdrucksformen und Erscheinungsweisen des Imaginären. Es gilt also, eine vierte, alternative Erklärung zu entwickeln. Hier setzt Batailles These vom deregulierenden Souveränitätsgebot des Ästhetischen an. Am Beispiel Lascaux zeigt er, daß das magische Symbol der Repräsentation des Göttlichen im animistisch verstandenen Tier gleichwohl aus den Darstellungsweisen einer menschlichen Welt entsteht. Primär ist die Kraft zur Negation und zu deren Selbsterfahrung¹⁸⁷. Die Höhlenmalereien sind nicht animistisch geübte Orte, sondern umgekehrt: Konzentrationsmedien einer symbolischen Repräsentation, die auf der Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem, Darstellung und Bedeu-

183. Vgl. Jean Piaget [s. Am. 99].

184. Vgl. Roman Jakobson, *Semiotik*, a.a.O., S. 141ff., 444f.; Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Weg. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt 1984, S. 34ff., 109ff.; Bernhard Waldenfels, *Ordnung im Zwielficht*, Frankfurt 1987; Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges (Neufassung)*, Berlin/New York 1978; ders., *Zur Psychologie der Kunst*, Köln 1977; ders., *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1972; nicht selten neigt Arnheim zu einer dogmatisch-ästhetizistischen Ordnungsvorstellung, die er mit gestalttheoretischen Argumenten zu stützen bestrebt ist, obwohl sichtlich eine existentielle Beruhigung und ontologische Rückversicherung als common-sense-Vorstellung vom natürlichen Schönen tiefenpsychologisch leitend ist; dazu ders., *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste*, Köln 1983; ders., *Die Dynamik der architektonischen Form*, Köln 1980, z.B. S. 23, 25, 74, 82, 110, 115, 133, 151 etc.; in ders., *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung*, Köln 1979, z.B. S. 63, 69ff., 77f., steigert Arnheim den Gestaltbedarf zu einem quasi-naturphilosophischen Argument gegen den kosmologischen Entropie-Zerfall und nimmt damit einen kompensatorischen Ästhetikbegriff in Beschlag.

185. Vgl. Max Raphael [s. Anm. 176].

186. Vgl. A. Gehlen, *Urmensch ... a.a.O.*; André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort ... a.a.O.*, S. 35ff.; Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt 1970, S. 187ff.; Hans Kunz, *Grundfragen der psychoanalytischen Anthropologie*, Göttingen 1975, S. 17-71; Hans-Georg Gadamer/Paul Vogler (Hrsg.), *Neue Anthropologie, Band 4. Kulturanthropologie*, Stuttgart 1973, S. 3-87.

187. Das durchzieht Batailles ‚Der heilige Eros‘, a.a.O., S. 57, 60, 64, 81, 83, 100f., 148f., 177f., 183, 215, 238, 248ff.

tung, Kunst und Realität aufbauen. Die Höhlen sind nicht Heiligtümer und nicht Handlungsorte der Schamanen und Zauberer, erst recht nicht Aufenthaltsräume für sich rituell aufladende Krieger. Sie sind Versammlungsräume. Kunst und Bilder sind Teile eines Großen. Sie begleiten kollektive Rituale. Deren oft abgründige Bezugsgeflechte hat Bataille in mehreren Arbeiten — im Kontext von Grausamkeit, Erotik, Leidenschaft, Heiligkeit, Vernichtung, Mord und Folter bis hin zur poetischen Entwicklung eines metaphorischen Diskurses des Obszönen, das mit der Perversion des Voyeurismus, des Augen-Sinnes beginnt¹⁸⁸ — schonungs- und vorurteilslos untersucht. Für unseren Zusammenhang entscheidend ist, daß Kunst als Dimension des Ästhetischen erscheint, weil das Ästhetische nichts anderes ist als die Darstellung der Selbsterfahrung einer anthropologischen Bedingtheit, Realität als Bezugnahme, als Konstruktion wahrzunehmen. Mit dieser Differenzierung beginnt die Kulturgeschichte der Menschen (es bleibt zu vermuten, daß die Jahrmillionen vor der durch Bilder markierten Zäsur um 30.000 vor Christus zunehmend in die Entwicklung der Selbstdifferenzierung des Bewußtseins investiert worden sind; das erklärt, weshalb keine Zeugen eines materiell-technischen Fortschritts über lange Jahrtausende aufzugreifen sind¹⁸⁹). Wesentlich ist, daß die überlebensorientierten Gebote der Arbeit, die Regeln der Sozietät als einer Differenzierung der Zirkulation und Reproduktion, die Ökonomie der Verwandtschaftsbeziehungen, des Tausches und der Anleitung zur Verschwendung¹⁹⁰ unter dem Druck der physikalischen und biologischen Natur derart unumstößlich sind, daß sich keinerlei gegenläufige magischen Praktiken entwickeln lassen. Das Begründungsproblem bleibt in der Struktur des Symbolischen selber bestehen, dort aber ablesbar als Prinzip der Interpretation. Dieses Prinzip ist keines einer wie immer gearbeteten Hermeneutik, sondern primär ein soziales.

Umgekehrt: ohne ästhetisches Durchbrechen der geregelten Welt der Gebote und Verbote, der Arbeit und Moral, der religiösen Sanktionen und Manifestationen des bannenden Heiligen ist nicht einzusehen, wie Gesellschaft zustandekommen könnte. Diese anthropologische Grundlage gesellschaftlicher Selbstdifferenzierung ist, was Bataille als Ästhetik ansieht: eine Dimension ursprünglicher Konstitution. Nicht Ursprungsgeschichte, aber ganz sicher auch nicht eine durch vitalistische Ästhetik der Macht gesetzte Kultur der Dekadenz, gegen welche sich der ästhetische Wille zur Amoralität erst behaupten könnte. In Riten und Orgien, gerade im Verbotenen, das die Ordnung der Verbote erst realisiert¹⁹¹, als Durchbruch durch die Ordnung, kurzum: als vorgreifende und vorgeformte Verletzung derjenigen Regelsysteme, welche das Leben erst ermöglichen, ist eine kollektive Erfahrung der Symbolisierungsbedingungen der dargestellten und erschlossenen Realität möglich. Deshalb koppelt Bataille zu Recht Kunst, Ästhetik und Souveränität. Sein Souveränitätsbegriff hat nichts von Nietzsches schönheitssüchtiger Bestialität, sondern meint den ursprüng-

188. George Bataille, *Das obszöne Werk*, Reinbek 1972.

189. Vgl. dazu Lewis Mumford, *Mythos der Maschine*, a.a.O., S. 65ff., 91ff.

190. Vgl. Claude Lévi-Strauß, *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt 1981; ders., *Das Ende des Totemismus*, Frankfurt 1965; Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, a.a.O., S. 168ff.; Bataille, *Der heilige Eros*, a.a.O., S. 194ff.; Marcel Mauß, *Die Gabe. Form und Funktion des Austausches in archaischen Gesellschaften*, in: ders., *Soziologie und Anthropologie II*, München 1975 [hgg. v. Wolf Lepenies/Henning Ritter], S. 11-144; Carlo Jaeger, *Ein Modell der Wirtschaftsgesellschaft*, Frankfurt/Bern u.a. 1979, S. 14ff.

191. Dies eine oft wiederholte Kernthese in Batailles ‚Der heilige Eros‘.

lichen Bruch mit dem bloß bannenden Fortgang. Deshalb ist Souveränität eine semantische Dimension des Ästhetischen wie Kunst eine wesentliche Verdichtungsform seiner Repräsentation. Ja, mehr noch: Kunst kann als Synonym angesehen werden für die kulturgeschichtliche Herausbildung des menschlichen Erkenntnisvermögens als Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung. Denn in ihren Modellen erscheint Realität fiktionalisiert und das Imaginäre als Ordnungssystem des Realen als Bedeutung. Kunst setzt Bedeutung, weil sie Symbolisierung ist (nicht weil sie Symbole, gar archetypische, herstellte). Das kann sie, weil Symbolisierung kraft Verletzung der Überlebensordnungen sich einer zusätzlichen Wahrnehmung öffnet. Es ist diese Meta-Dimension der Selbstbeanspruchung, die vom ersten Tag der Kulturgeschichte an die Anthropologie der Menschen und damit die Bedingung der Möglichkeit ihrer Geschichte bestimmt. Deshalb gibt es keinen Fortschritt in der Kunst. Umgekehrt: Fortschritt kann nur gelten als Selbstdifferenzierung der unveränderlichen, unüberschreitbaren Ausgangsbedingungen. Das Unbewusste reguliert sich selbst, Variabilität gibt es nur im Rahmen determinierender Variationsmöglichkeiten¹⁹²; die Zeichenketten leitenden Modelle sind bedeutungsschöpfend, weil sie selber nicht zugänglich sind (deshalb bedürfen sie der abweichenden Symbolisierung¹⁹³). Von diesem sozialen Deregulierungsvorgang zeugen die Bilder der Frühgeschichte. Als Medien der Repräsentation der Dialektik von Verbot und Verbotsverletzung als Verbotserfüllung, von Deregulierung und Regelkreiserhaltung kann Kunst konzeptuell verstanden werden. Bataille entwickelt dafür eine Theorie, die Symbolisierung nicht auf Anderes überträgt, sie überhaupt nicht als delegierbar erscheinen läßt. Symbolisierung gründet sich auf Selbstwahrnehmung. Das Differentielle ist seine Bedingung, Deregulierung seine Konstitution. Es geht um Entzug, nicht um ein Gut. Hier kann nichts festgehalten werden. Deshalb geht es nicht um die Werke, sondern den Vorgang der Zeichensetzung. Die Werke sind nicht Ausdrücke einer inneren Vision oder einer lexikalisch festschreibbaren Bedeutung, sondern Ausdrücke des Modells oder Programms. Das Differenzielle entsteht durch den Entzug, den die Menschen gesellschaftlich ihren gelernten ehernen Geboten und Verboten zumuten. Indem sie sich deren Ordnung entziehen, äußern sie eine amoralisch mögliche Zustimmung zu einer Deregulierung, die gerade nicht im Namen einer archaischen Wildheit oder eines Ursprünglichen sich abspielt, sondern die das Differenzielle konstituiert, wie es in jeder Epoche der Geschichte als ästhetische Erfahrung in Kunstwerken diesen Zusammenhang ausdrückt, nicht einen isolierbaren Bildsinn oder eine rituell darstellbare Semantik von Zeichen, die außerhalb der ästhetischen Differenzierung im Inneren der gemeinschaftlichen Imagination ein mythisches Weltbild umfassen, das einfach in seinen Elementen und Bezügen als Kunst dargestellt würde. Batailles Überlegungen zu einer aus Verbotsübertretungen entstehenden Kunst umgehen die ästhetische Faszination Nietzsches an einer vorzivilisatorischen Anthropologie, die Geschichte als Zerfall des Archaischen abwertet, ebenso wie die Ursprungsontologie der Kunsterklärungen, die Ästhetik mit Kunst als Ausdrucksphänomen koppeln, ohne den spezifisch sozialen Funktionszusammenhang zu berücksichtigen, in welchem Kunst erklärbar wird als Selbstdifferenzierung der Wahrnehmung, als soziale Regulierungsmechanismen, die erst durch Deregulierung als Austauschmodelle zwischen Erfahrung und Außenwelt, Bekanntem und Unbekanntem darstellbar werden.

192. Vgl. Dan Sperber, *Über Symbolik*, a.a.O., S. 197ff.

193. Vgl. Oswald Wiener, *Simulation und Wirklichkeit*, a.a.O.

Kunst bezeugt deshalb immer schon die grundsätzlich ästhetisch zu nennende Begründung menschlicher Erkenntnis kraft Differenzierung zwischen den Zeichen und ihrem realen Korrelat, den Signifikaten. Kunst ist Synonym dieser Selbstbegründung des Symbolischen. Es ist die Erschließung des Imaginären und der intermittierenden wie verschiebenden Symbolisierungen, die eine Anthropologie des Menschen begründen, nicht in erster Linie die materielle Organisation des Überlebens, die technischen Instrumente der Kompensation der physischen Schwäche. Deshalb hat Kunst eine soziale Ausdrucksfunktion hinsichtlich der Formen und Anspruchsniveaus, der sich selber konstituierenden Akte der Symbolisierung (Interaktion, Sprache, Imagination etc.). Batailles Bild von der Frühgeschichte ist paradigmatisch, nicht evolutionsgeschichtlich oder ursprungsphilosophisch. Seine Theorie des Ästhetischen erklärt, was weder Jungs Archetypen noch Freuds Triebtheorie der Urhorde, des zu sublimierenden Schuldzusammenhangs und der sowohl in ‚Das Unbehagen in der Kultur‘ wie in ‚Der Mann Moses und die monotheistische Religion‘ leitbildhaft verwendeten Vorstellung, Kultur beruhe in erster und grundlegender Instanz auf Triebverzicht¹⁹⁴, leisten. Das ist Resultat einer Rück-Projektion der zivilisatorisch erschlossenen Lasten institutionell geregelter und Komplexität nicht reduzierender Gesellschaft in ihrer hochkulturellen Entwicklungsgeschichte auf Vor-Zeit. Es ist nicht einzusehen, weshalb die nur kollektiv zustandegekommene Deregulierung individualpsychologische Verdrängungen erheischen soll oder weshalb die orgiastische Übertretung, die zu nichts anderem führt als zu einer Selbstwahrnehmung des Symbolischen, d.h. zu einem Zuwachs an Kontrollierbarkeit der nicht motorisch-mechanischen (sexuellen) Primärregungen, unlusterzeugend sein soll. Freud sitzt hier einem bestimmten Bild von ‚Kultur‘ auf, das natürlich auch die Entstehung eines ästhetischen Selbstbewußtseins als triebverzichtbedingende Erkenntnisleistung behandeln muß. Dahinter steht das Bild eines nur auf wenig Eigentlichem basierenden menschlichen Lebens, dessen interessante Seiten als schulderzeugend und ‚luxuriös‘, als zusätzlich und nicht unbedingt notwendig erscheinen. Darin liegt ein Grund, daß Freud Nietzsche verschwiegen hat, der diese Hierarchie zugunsten des freien Spiels archaischer Triebentfaltung umwertete, zu der auch die ästhetische Physiologie künstlerischer Leiblichkeit gehört. Freuds wertphilosophische Ausgrenzung von Sprache, Kunst, Weltdeutung, die Negation einer nur durch Selbstbegründungsfähigkeit erklärbaren Symbolisierung, ist auf verschiedene Weisen zu Recht in den Kontext größerer Theoriedefizite gestellt worden: der Substanzialisierung der Sexualität als einer vor dem Hunger primären Triebenergie¹⁹⁵, der Reduktion der Interaktionsbedingungen auf die individuelle Symbolik und Hermeneutik intensiv erschlossener, privater Lebensgeschichten¹⁹⁶ diesseits der Anthropologie einer nur sozial entwickelbaren Signifikanz des Bezeichneten, was die vorgeordnete Instanz einer Symbolik als eines primären Lebensberei-

194. Vgl. Sigmund Freud, SA Bd. 9, S. 455ff.; vgl. dagegen: Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch, Frankfurt/Berlin/Wien 1982, s. 47ff., 90ff., 147ff.; Claude Lévi-Strauß, Der Weg der Masken, Frankfurt 1977, v.a. S. 55ff.

195. Zur Kritik: Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1959, S. 49-86.

196. Daran ändert nichts die plausibel interaktionistisch und hermeneutisch deutbare Struktur der Psychoanalyse, denn Solches tendiert auf die Verwandlung des therapeutischen Prozesses im engeren Sinne zu einer sozialpsychologischen Theoriebildung mit dem Hauptakzent auf rekonstruktive Kategorienbildungen und einer Methodologie des sozialen Wissens; vgl. dazu: Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse (mit einem neuen Nachwort), Frankfurt 1973, S. 262ff.

ches erzwungen hätte. Das im Hinblick auf Bataille zu erwähnen, ist deshalb aufschlußreich und sinnvoll, weil — abgesehen von beider Beschäftigungen mit der kulturellen Konstitution im Ausgang aus der ‚Urhorde‘ — die von Freud in ‚Jenseits des Lustprinzips‘¹⁹⁷ erwähnten Tendenzen eines Todeswunsches, die Rückverwandlung ins Organische, die einer primären, mit der Schöpfung entstandenen Dispersion sexueller-erotischer Energiepartikel sozusagen als Quantenphysik der Erinnerung entspricht (ein Gedanke, der zeigt, daß Freud auch Bezüge zu einer Auffassung der Psychologie als einer Physik des Sozialen untergründig gehabt hat), in der Richtung und der Struktur den allerdings subtiler ausgeführten Überlegungen von Bataille zum Vermögen der Transgression und dem Triebwunsch nach Aufhebung der Diskontinuität (Individualität, Individualbewußtsein, Lebensgeschichte etc.) im Kontinuierlichen (Kosmos, Allgemeines, Leben) durch bestimmte Grenzbereiche (Eros, Tod, Gewalt, Qual, die Ekstase der Körper, des Geistes, der Herzen) entsprechen oder entgegenkommen. Bataille hat diesen Hang zur sich selber zerstörenden Diskontinuität, die sich nach Kontinuität sehnt — die ihr nur im und als Tod zugänglich ist, d.h. nicht nur als Schrecken im Verlust, sondern im Modus der erfahrungslosen Nicht-Existenz — in ‚Der heilige Eros‘ parallel zu der hier dargestellten Anthropologie des Ästhetischen entwickelt. Die orgiastische Kraft der sozial geformten Entgrenzung jenseits aller Schuld macht konzeptuell deutlich, daß Freuds anders gerichtete Theorie vom Triebverzicht als Bedingung von Kultur um den Preis einer Annihilation der Differenzkraft des Ästhetischen operiert. Zwar gibt es bei Bataille ebenfalls merkwürdige Versuche zur Rettung der Privilegien von ‚Menschlichkeit‘¹⁹⁸, aber sein Konzept der Verinnerlichung der Wahrnehmung belegt den Sinn einer auf sich selber gegründeten Kategorie des Ästhetischen, denn nur diese erschließt als Bedeutungsanspruch, was immer ein Stück Einsicht in Bedingtheit, Erproben eines Modells an Artikulationen durch Selbstwahrnehmung ermöglicht (wohingegen Individualanalyse entweder von ein-eindeutigen Zuschreibungen von ‚Realität‘ und ‚Zeichen‘ ausgeht oder, was erkenntnistheoretisch noch problematischer ist, von einer homologen, zu hundert Prozent gelingenden Selbstabbildung des Gesamtsystems menschlicher Erkenntnisorganisation auf die Modelle von Selbstbewußtsein). Wieder ermöglicht die Aufmerksamkeit gegenüber den medialen Vermittlungsformen eine Ästhetik der Differenz. „...lieber der Tod des Verlangens als unser eigener Tod! Wir begnügen uns mit einer Illusion“¹⁹⁹. Es gilt, den Kanon des ästhetischen Klassizismus, der gerade neueren Kulturtheorien als bloß historisches Erbe, als bloß habitueller Wert zufällt, von diesen aber im Sinne der alten Ontologie behauptet wird, zu zerstören. „Die Schönheit, die in ihrer Vollendung das Animalische ausschließt, wird so leidenschaftlich begehrt, weil gerade sie durch den Besitz in animalischer Weise beschmutzt wird“²⁰⁰. Die Schönheit kann erst aus der Selbstdifferenzierung der erfahrenen Notwendigkeiten, der Transgression und Deregulierung wieder als Modell entwickelt werden. Aber diesmal nicht als ästhetisches Wertmodell für den Genuß der schönen Künste, sondern umgekehrt als Einsicht in die ontologischen Entwertungstendenzen einer Kunst, die nur um den Preis einer Liquidation der kanonischen Ästhetik den Erkenntnisanspruch — nicht mehr aus dem Mythos, sondern aus der Imagination der ästhetischen Differenz, d.h. durch eine utopische Aktuali-

197. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: SA Bd. 3, S. 213ff.; ders., *Totem und Tabu*, a.a.O.

198. Bataille, *Der heilige Eros...* a.a.O., S. 145f., 136, 230ff.

199. Ebd., S. 139.

200. Ebd., S. 142.

sierung der anthropologischen Symbolisierungsbedingungen — gesellschaftlich und geschichtlich im Sinne der Dialektik des Differenziellen, der Negation und Opposition zum Bestehenden, als Bruch mit der vermeintlich geschlossenen, sich selber regulierenden Ordnung aufrechterhalten kann und nur darin sich überhaupt noch als Kunst (und nicht als feuilletonistische Lebensbetrachtung, Unterhaltungsschwachsinn, Transzendenzflüge, Massenbetrug, Dekoration) zu setzen vermag. Die primäre Bedingung der Selbstnegation bestimmt²⁰¹ nicht nur die je immer wieder neu, für jede Kultur zu entwickelnden Formen der Aktualisierung des Anthropologischen, sondern ergänzt die These, daß Kunst als Krise der Metaphysik deren Probleme, die moderne Indifferenzbildung, für die ästhetischen Defizite einer vermeintlich der Anthropologie sich entledigenden technischen Zivilisation erst zugänglich macht²⁰².

2.5. Technokratische Dialogik im technokratischen Medienschaftplan?

Daß die anthropologische Begründung paradigmatisch ist, läßt sich leicht einsehen, wenn man die jeweiligen Formen kultureller Repräsentation des Symbolischen hinsichtlich des technischen Einsatzes von Gerätschaften zu bestimmen versucht. Ziemlich schnell taucht dann die Vermutung auf, der menschliche Denk- und Wahrnehmungsapparat sei tatsächlich: ein Apparat. Die Evolution bestimmter Fähigkeiten erscheint als Implementierung des Apparatecharakters resp. der komplexen Differenzierung des Modellaspekts der menschlichen Selbstwahrnehmung. Deshalb — auch wenn der diskursive Umweg über die Bewertung einer vermeintlich primäreren Sinnschicht von Bildern weniger einer sachlichen Einsicht in die Funktionsweise mentaler Bilder geschuldet ist als vielmehr einer gegen das Reich der Schrift gewendeten kulturkritischen Rhetorik, die sich auch im technischen Zeitalter Privilegien subjektiver ‚Kreativität‘ sichern möchte —, deshalb hat heute das Niveau technischer Apparate der Bildsimulation einen intimen Bezug zu Fragen der Anthropologie (das rächt sich in den Behauptungen wertphilosophischer ‚Menschenbilder‘ aller Art). Apparate sind Verlängerungsfunktionen des Denkens (unter Umständen auch Substitute einzelner delegierter Funktionen), d.h. Artefakte, die nicht nur bestimmte instrumentelle Funktionen haben, d.h. von Menschen für bestimmte Zwecke produziert worden sind²⁰³, sondern die auch symbolische Bedingungen des Verhältnisses von Kultur (Texte, Rhetoriken, Schrift, Deutungen) und Zivilisation (Institutionen, Technologien, Interaktionssysteme, technische Sprachen, Programmierfragen) verdeutlichen. Andere Verhaltensweisen erscheinen als direkt imaginär gesteuerte, andere Nutzungen korrespondieren anderen Techniken, ästhetische Valeurs haben sich an neuen Produktionsweisen von Bildern festzumachen: all dies ist in besonderem Ausmaß für die moderne Selbstmodellierung der Sinne wichtig geworden. Dennoch: der Einsatz technischer Medien ist nicht die Erzeugung von Medialität, sondern die Fortsetzung ihrer Geschichte mit anderen Mitteln. Auch Sprache, Ideen, Konzepte, gestische Korrespondenzen, Rituale und Ethiken haben diesen medialen Status. Was sich ändert durch den Einsatz technischer Medien, sind die

201. Vgl. ebda., S. 211ff.

202. Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a.a.O., S. 273ff.

203. Vgl. Roland Posner, *Semiotics vs. Anthropology: Alternatives in the Explication of ‚Culture‘*, in: *Semiotica* 68, 1988.

ästhetischen Werte, die Produkten zugeschrieben werden, die gesellschaftlichen Verteilungsmuster von Geschmack und Kulturgütern²⁰⁴ sowie die rezeptionsstrategischen Funktionserwartungen der Zirkulation symbolischer Momente (Bilder). Fotografie und Film zum Beispiel bewirken technisch, was sich als soziale Aufgabe nur symbolisch erreichen läßt: die Liquidation theatralischer Psychologien, Verwicklungen, der Herrschaft der Täuschungen und Sentimente, kurz: der Dramaturgie der Abbildungen, die sich als synthetische Irrtümer darstellen. Nunmehr haben Fiktionalisierungen komplexere Montageformen zu bestätigen, vor allem metonymische Bezüge, das pars-pro-toto Verfahren der Synekdoche etc.

Mit der industriellen Organisation medialer Vermittlung ist nicht allein ein Wandel der Erfahrungsformen und ein Kulturwandel zur permanenten Veröffentlichung massenhaft genutzter, serieller, unauthentischer Darstellungsweisen verbunden, sondern zunehmend ein ganz anderer Aspekt: die Erfahrbarkeit dessen, was Apparate als Simulationstechniken für einen nicht mehr spezialisierten Gebrauch künstlerischer Ausdrücke leisten. Die entspezialisierende Nutzung belegt den apparativen Zugriff auf die Bildung von Lebensformen und damit den Fortgang von Kultur als einer theoretisch wachsenden Notwendigkeit, das Apparative zu beherrschen. Der mögliche Zuwachs an Einsicht in das Funktionieren der Apparate ist eine am technischen Modell systematisch entwickelte Versuchsanordnung, symbolische Wahrnehmungserfahrung am Selbst zu betreiben (das bleibt der Anschaulichkeit halber ungenau, denn ‚Selbst‘ müßte als Struktur des Bildschirms bestimmt werden, auf den die Struktur des Apparates für die Erfahrung unseres Darstellungsbedarfs abgebildet wird). Mit dem 1888 von Kodak auf den Markt gebrachten Verfahren, die Bildproduktion von der chemisch-technischen Herstellung der fotografischen Abzüge zu trennen, wird die Apparatisierung programmierter Bilder induskulturell alltäglich. Es reicht auf der einen Seite ein Knopfdruck, der — wie Flusser richtig herausgearbeitet hat²⁰⁵ — nicht mehr zur Herstellung eines Bildes durch den Menschen führt, sondern ein Programm auslöst, das die Bilder als Möglichkeiten der apparativ strukturierten Programmierfunktionen erzeugt, weniger als Bild denn vielmehr als Stellgröße und Regler einer sich komputierenden (in Einzelheiten zerlegenden) Variabilität, die zu einer Differenzierung nicht der Bilder, sondern der Programmierbarkeit der Bilderzeugungsweisen führt (deshalb ist der adäquate Gebrauch der Fotografie derjenige, den traditionsbewußte Humanisten belächeln: die sofortige Verdoppelung der Realität, die für eine künftige Vergangenheit die jetzige Gegenwart als Anwesenheit beglaubigt; Gegenwart wird aufgelöst; man braucht nicht das ‚Reale‘ zu sehen, es reicht, seine imaginäre Struktur als nachgeschichtliche Zeugenschaft aus der black-box-Programmatur hervorgehen zu lassen; die Programme der Beglaubigung in sich selber laufen zu lassen anstelle eines Auges, das seine Erfahrungen in immer schnellerer Interpretation als Lebensgeschichte nach rückwärts aufbaut, bedeutet, die reale Apparatur an einer technischen zur Darstellung zu bringen; tatsächlich sind die inneren Bilder nicht wahr, die äußeren nicht künstlicher, aber die nur inneren eignen sich nicht für Be-

204. Vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, ... a.a.O.; ders., u.a. Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Frankfurt 1981; John Berger u.a. Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek 1974, S. 24ff.; Giséle Freund, Fotografie und Gesellschaft, Reinbek 1979, S. 109ff., 149ff.; Thomas Neumann, Sozialgeschichte der Photographie, Neuwied/Berlin 1966, S. 79ff.; Susan Sontag, Über Fotografie, München 1978, v.a. S. 81ff.

205. Vilém Flusser, Für eine Theorie der Fotografie, Göttingen 1983, S. 52ff.

glaubungen; dazu bedarf es des einem Anderen zeigbaren materiellen Bildträgers). Die ‚Aufnahme wird mechanisch‘ umschreibt zwar die von George Eastman eingeführte Neuerung. Mechanisch wird aber eigentlich nur die Selbstbezüglichkeit eines Programms, das durch Auslösen der Befehlstaste, nämlich der Bildauslösungstaste, in Gang gebracht wird. Deshalb ist die Aufspaltung in generalisierte Bildauslösung und industriell an Maschinen delegierte Bilderzeugung gekoppelt mit der Industrialisierung der Bildverbreitung (Voraussetzung dazu war die Erfindung der Halbtonplatte). Noch wichtiger als die technisch ermöglichte Zerstörung der seit der Renaissance herrschaftlich eingesetzten Sicherung selektiver Darstellung war der Wandel im Selbstempfinden durch die Möglichkeit, alles – inklusive der eigenen Subjektivität – als künstlerisches Rohmaterial zu behandeln. 1890 war in europäischen Hauptstädten ein Automat verfügbar, der nach Einwurf eines Geldstückes in wenigen Minuten ein Portrait herausgab. Diese serielle Entmaterialisierung des Subjekts und die damit verbundene Entwertung des Bildes wurden mit der Strategie der kriminalistischen Re-Auratisierung der Person beantwortet (das Paß-Foto und seine von Land zu Land unterschiedliche Interpretation ist ein Relikt davon als Echtheitssinn: das Bild beglaubigt die Person, zumindest in ihren bürokratisch relevanten Regulierungsaspekten). Mit der Verlagerung der ästhetischen Poesis in als Programmierprobleme zu behandelnde technische Leistungen eines Apparates wird das traditionelle, seit der Renaissance kanonisierte Prinzip der Mimesis, der Identität von Sinn- und Abbild, Entwurf und Ausführung zerstört. Für die Kunst Konsequenzen daraus gezogen hat erst, dies aber in der radikalen Falllinie seiner naturwissenschaftlichen, spieltheoretischen Interessen und seinem Desinteresse an Definitionsproblemen des Institutionsbereiches ‚Kunst‘, Marcel Duchamp²⁰⁶. Natürlich haben sich daran eher Klagen um den Verlust der Kunst denn Einsichten in die Logik der Wahrnehmung, die historische Äquivokation von Auge und Waffe, die technologische Umrüstung der Wahrnehmung zu automatisierten Registraturen eines transpersonalen Programms, kurz: die kulturell erzeugten Bedingungen der Ablösung subjektiver Produktion und individualisierbarer Wahrnehmung durch den Selbstlauf von Registratur/Speicherung/Übertragung/Berechnung angeschlossen²⁰⁷. Die etablierte, textuell-diskursive, kulturelle Selbstverständigungsstrategie über die medialen (sozial, neuronal, individualpsychologisch vermittelten) Bedingungen der Anerkennung zugeschriebener Bedeutungen (es ist kein Zufall, daß gerade Freuds Psychoanalyse eine Autorität der Schrift gegen technische Registratursysteme beansprucht hat²⁰⁸), ist nicht ‚authentischer‘, ‚ursprünglicher‘ oder ‚wahrer‘, sondern einfach eine andere Vermittlungsform, die ihrerseits den Zwang zur symbolischen Medialität bezeugt. An Automaten programmiert herstellbare Selbstbildnisse bewirken eine ganz andere Haltung: wenn es so einfach ist, eine beliebige, beliebig falsche, fikionalisierte Ansicht seiner selbst zu erzeugen, dann läßt sich daraus schließen, daß irreführende Vorspiegelung immer schon eine wesentliche Domäne der Kunst gewesen ist. Das ist eine politisch sich auswirkende Konsequenz aus der Adaption des Apparativen und der Programme: an den technischen läßt sich der Zwang der eigenen Apparate probenhalber erfahren. Deshalb wird die Denunzierung der angeblichen Verdummung durch industrielle Massenkultur immer aus der Sicht der alten Tradition des Mimet-

206. M. Molderings, Marcel Duchamp, a.a.O.

207. Vgl. Paul Virilio, Krieg und Kino, München 1984; Friedrich Kittler, Grammophon, Film, Typewriter, Berlin 1986, S. 352ff.

208. Vgl. Kittler, ebd., S. 136ff.

schen, der Rettung des Geschmacksstandards zur privilegierten Entschlüsselung des jeweiligen schönen Scheins vorgetragen. Die kunstgeschichtlich-ästhetische Tradition ist durch und durch ideologisch (ebenso wie die apparativ-technokratische); aus der Sicht der Benutzer der Apparate, die mit der Einsicht, ihr Selbst sei den Apparaten wesentlich ähnlicher als vermutet, keineswegs ihr Selbst verlieren, ist die Wahrnehmung der apparativen Fiktionen dagegen ein Zuwachs an real aufgeklärter Erkenntnis. Tatsächlich steigt, entgegen allen anderslautenden Behauptungen aus der Feder der Text-Kulturverwalter, im Inneren der Mediengesellschaft die Kraft zur Differenzierung und Selbstwahrnehmung (auch wenn diese nicht mit einer ideologiekritischen Entschlüsselung der die Programme transportierenden Inhalte, Figuren, Modelle, Handlungen gekoppelt ist; diese Divergenz zeigt, daß die Pluralität der Kultur eine Tatsache ist, die sich nicht mehr nach dem Schema von Hoch- gegen Subkultur beschreiben läßt; auch ist die Differenz zwischen technischer und ästhetischer Kultur längst nicht so groß wie angenommen). Das hat aber, auf der anderen Seite, technisch interessierte Kommunikationsphilosophen nicht gehindert, ‚hinter‘ oder ‚vor‘ dieser Einsicht in die Apparate mehr oder minder enthusiastische und apokalyptische, enthusiastische Apokalyptiken einfordernde Theoreme über die Chancen und Perspektiven der technischen Bildermedien und der ihr zurechenbaren idealtypischen Bildkonsumgesellschaft zu entwickeln. Der bereits die Fotografie als serielle Selbstwiederholung des Immergleichen außerhalb der Zeit unter apokalyptischer Perspektive betrachtende Vilém Flusser hat ein Szenario entwickelt, das merkwürdig zwischen Faszination und Abscheu pendelt (was methodisch zur Schwierigkeit einer klaren Unterscheidung zwischen analytischen Propositionen und imaginativ-ironischen Spekulationen führt, eine Schwierigkeit, die in jedem Falle weiterreicht als der literarische Wille des Autors, der seine Position als dazwischen klar unterscheidende wähnt) und das unter der Hand technischer Prozesse einen Umbau der Anthropologie in Kauf nimmt. Publiziert hat Flusser seine Überlegungen unter dem richtungspappellativen Titel ‚Ins Universum der technischen Bilder‘²⁰⁹.

Flusser schildert seine (ironisch, analytisch?) konkretisierte Vision als Fabel; „Die Menschen werden, jeder für sich, in Zellen sitzend, mit Fingerspitzen an Tastaturen spielen, auf winzige Bildschirme starren und Bilder empfangen, verändern, senden. Hinter ihrem Rücken werden Roboter Dinge heranschaffen, um ihre verkümmerten Körper zu erhalten und zu vermehren. Durch ihre Fingerspitzen hindurch werden die Menschen miteinander verbunden sein und so ein dialogisches Netz, ein kosmisches Übergehirn bilden, dessen Funktion es sein wird, durch Kalkulation und Komputation unwahrscheinliche Situationen ins Bild zu setzen, Informationen, Katastrophen herbeizuführen. Zwischen den Menschen werden künstliche Intelligenzen eingeschaltet sein, die durch Kabel und ähnliche Nervenstränge hindurch mit den Menschen dialogisieren“²¹⁰. Abgesehen davon, daß, mit der einzigen Bedeutungsnuance der Resurrektion der Körper in den Bodybuilding- und Fitnesskellern als gestählte Riefenstahlsche Gesundheitsmaschinen, diese Vision nicht sonderlich viel Imaginationsaufwand voraussetzt, sind einige Motive (eher denn Argumente) merkwürdig:

— weshalb die Reduktion der Intelligenz der Sinne auf die Fingerkuppen, wenn Muskelinnervationen viel größeren Ausmaßes Bedingungen der intellektuellen Modellbildung sind?

209. Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen 1985.

210. Ebd., S. 134f.

— weshalb die Eliminierung der Kategorie des Informativen durch ein polymorphes Spiel mit vollkommen gleichgültigen Bildern? Denn diese Art Spiel läßt sich nur in Indifferenz begründen gegenüber den Anforderungsaspekten von Bildern; offensichtlich meint Flusser damit einen bloß neuronalen Reiz.

— weshalb die Eliminierung der Kategorie Spiel durch das Ausführen einer bloß mechanischen Tätigkeit, die wesentliche Bestimmungsmerkmale des Spiels — Alogik, Reduktion, Unterbruch, Dys-Funktion, Indeterminiertheit — ausschließt?

— weshalb die Eliminierung der Fragen an die Programme zugunsten einer Bildeuphorie (alle seien endlich am universalen Metaphorismus des Imaginären beteiligt, weil sie mit irgendwelchen Bildern, hier konzipiert als Stoffmassen von Linien und Konfigurationen auf Bildschirmen, zu tun haben), die nichts anderes ist als die historische Fortsetzung der Bilderfeindlichkeit, deren Bestimmungsmerkmal die Indifferenzialisierung der Bildbezüge und semantischen Dimensionen darstellt²¹¹?

— weshalb die Evidenz der Funktionen des Geistigen durch die Konzeption einer Verkümmern der Körper?

— weshalb die Koppelung der Faszination am Bildschirm mit einer Kultur der Nachtexpte, der überwundenen Schrift?

— weshalb die Anhäufung von simulatorischen Manipulationssyndromen, weshalb externalisierte Gebärvorgänge, biotechnische Manipulation eines Organismus, Programmierung des Geistigen außerhalb des Physischen, Vermittlung des menschlichen Auges in einem Mandevilleschen Automatenstaat willfährig operierender Maschinenassistenten, Zusammengug der Sinnlichkeit in biochipartig verstandenen Fingerkuppen? (Alle diese ‚Visionen‘ zusammen belegen die Unsicherheit des Autors gegenüber seinem Thema; man wäre froh, ihm in der Ausführung einiger der Schwierigkeiten in einzelnen dieser Stränge folgen zu können).

— weshalb die Rückkehr zum alten Begriff des Menschen, weshalb das Fixiertsein auf ein Dialogisches, wieso das Abheben auf Stimmungen, Klima, Glücksbefinden, weshalb überhaupt noch die Bezüge zwischen einem als Unmittelbarkeit angesehenen Gut (das einfach in die Apparate eingehen soll) und den Dimensionen eines interpretativ die Programmfragen erschließenden Einsatzes an Medialität? Wieso überhaupt das Verschwinden der Konstruktion der Apparate (einschließlich der biologischen der Menschen) hinter dem Flimmern der Bildschirme?

Flusser sitzt einzelnen Faszinosa auf. Seine tastenden Homunkuli sind einem Bild des mediengesellschaftlichen Dandys, der Privilegierung seiner Dimension geistiger Unschuld verschmolzen²¹². Er generiert dieses Bild, weil er glaubt, das Dialogische ließe sich technokratisch machen, man müsse bloß die bisher entdemokratisierenden Schaltkreise anders vernetzten. Er zielt auf ein Organismusmodell ab; deshalb die Vorliebe für das Bild von den Netzen. Aber weshalb ein zweites, künstliches Nervensystem, weshalb die säkular Paradiesvorstellung einer friedlichen, glücklichen, solidarischen Beziehung zwischen

211. Vgl. dazu Bazon Brock, Der byzantinische Bilderkrieg, in: Martin Warnke (Hrsg.), Bildersturm, a.a.O.; ders., Ein neuer Bilderkrieg. Programmtext des audiovisuellen Vorwortes der d5 synchron zu 2000 Dias der AV-Präsentation, Kapitel 2 des Katalogs der d5, Kassel 1972; ders., dass. [unter dem Titel ‚Wirklichkeit in Bildwelten heute‘, 8. Ausstellung im Haus Deutscher Ring, Hamburg 1973].

212. Vgl. van der Heyden-Rynsch, Riten der Selbstauflösung, a.a.O.; Paul Valéry, Herr Teste, Frankfurt 1981 (9. Tausend der Ausgabe).

Menschen und Maschinen? Weshalb diese Variante eines Parnass? Weshalb nicht der stärkere Versuch, die Modelle des Menschen auf einen technisch erzeugten Organismus abzubilden? Flussers Interesse ist die Antizipation einer Gesellschaft des technischen Bilduniversums. An diesem Interesse scheitert sein Diskurs, denn ein Universum von Bildern, die, bar jeglichen Inhalts, ein blosses Spiel des Menschen mit seinesgleichen, genauer: seiner Vorstellungen mit bestimmten seiner Entwicklungsbilder (Widerständigkeit des Körpers, Notwendigkeit des Leidens, Recht auf Freitod, ja: Recht auf freien Willen, kehren alle als traditionale Utopismen in seiner Mediengesellschaft wieder), bekräftigen, ein solches Universum kann nicht durch Begriffe wie ‚Spiel‘ oder ‚Bild‘ konstituiert werden. Flusser ist zwar, nostalgisch, noch an Information, Dichte interessiert. Sein technokratischer Schaltkreis, der, bei bloß quantiativem Anschluß, Dialogik heißt, läßt aber diese Bestimmtheit nicht zu: der Fortlauf der Programme, die als Gelingen durch Bilder bewiesen werden, die nichts von ihnen enthalten können, erzwingt den Nullinhalt, die Entropie, die Redundanz. Aus diesem Technokratiedruck heraus führt Flusser den Spielbegriff auf merkwürdige Art ein: es hat insgesamt für das Bedeutungslose zu stehen, es plausibel zu machen. Katastrophe gilt ihm als Synonym für Information. Katastrophe ist das schlicht Unvorhersehbare. Da die Gesellschaft des technischen Bilduniversums die Allmacht zu verkörpern hat, muß sie Katastrophen erzeugen können. Diese sind gewissermaßen bedeutungslos. Abgesehen von der mathematischen Schwierigkeit, Programme zu entwickeln, deren Struktur Moduln der Störung der Struktur erzeugt (und zwar auf eine nicht vorwegnehmbare und doch signifikante Weise), macht der Begriff einer meta-theoretischen Katastrophe, die Katastrophen als Bruch mit den Programmen, als Unvorhersehbares zuläßt, ebenso wenig Sinn wie die Annahme, daß eine perfekt geschaltete demokratische Dialogik in der ‚telematischen‘ Gesellschaft überhaupt noch einer Ereignisselektion hinsichtlich eines Katastrophalen bedürfte. Flusser rettet sich an diesem Punkt mehrfach²¹³ in den ‚Widerspruch‘, in eine Methode der im Namen der Realerfahrung leider unumgänglichen sich selber ‚verschlingenden Denkbewegung‘ (was immer auf dem Niveau der Simulationsutopien noch reale Erfahrung sein soll, die in der schon archaischen Metapher vom Erfahrungsgehalt der ‚bestiegenen‘ im Unterschied zu den ‚bloß fotografierten Alpen‘ behauptet wird). Wie ein bedeutungsvoller Begriff sich bedeutungsindifferent auswirkender Katastrophen als Generierung der gerade für die binäre Programmiersprache konstitutiven Sprachen der Differenzierung von Bedeutung/Bedeutungsindifferenz (und den Notationsachsen, Positionen) formal überhaupt beschrieben werden könnte, ist nicht abzusehen. Bleibt Flussers Umgang mit dem Kommunikationsbegriff. Interessant ist, daß Flusser durchaus im Sinne des ‚gesunden Menschenverstandes‘, d.h. einer interesselosen Ästhetik, davon ausgeht, daß „die technischen Bilder objektive Abbilder von etwas dort draußen“²¹⁴ sind. Weiter findet sich öfters die Metaphorik von den Bildern als Spiegel. Da auf dem Bildschirm, bei automatisierten und störungsfreien Programmen, Bilder identisch sind mit einer als Welt aufgefaßten Dimension des Bildschirmhaften, da es so aussieht, als bewegten Bilder, die als Bilder nicht mehr wahrgenommen werden, die wundersame Spiegelwelt des Bildschirms und da Flusser als anthropologische Tätigkeit des Menschen nur ein Spiel mit Bildern gelten läßt, das er auf wundersame Weise erst in der telematischen Gesellschaft per sensuelle

213. Flusser, *Ins Universum ...* z.B. S. 134, 140.

214. *Ebda.*, S. 43.

Fingerkuppen und Tastaturen erfüllt sieht, erscheinen ihm zwangsweise Bilder als etwas Heiliges. Alle sollen jederzeit Bilder machen; das sei Inbegriff von Freiheit; gerade deshalb könnten die Bilder aber nichts bedeuten, denn sie spiegelten einfach die endlich gefundene Souveränität des Geistigen und deshalb sei alles, was an Körper erinnere, an Apparate zu delegieren²¹⁵. Die Heiligkeit der Bilder, die Totalität, mit der sie den Anspruch auf geistiges Erfülltsein in sich aufsaugen, die Bedeutungslosigkeit, die Ununterscheidbarkeit zwischen Spiegelfunktion der Bilder und Realität des Simulationsschirms, der den Fortlauf der Programme bestätigt, schließlich die Aufrechterhaltung des ontologischen Dualismus, nach dem ein so ins Hirn zurückgekrümmtes Geistiges am Menschen einer Welt kontrastiere, die „um uns herum steht“²¹⁶, all dies zeigt, daß Flussers Interesse das einer Faszination an der Ästhetik der neuen im Unterschied zu den ‚verblässenden alten Bildern‘²¹⁷ ist, aber keinesfalls ein Interesse an der Ästhetik der Programme und an ihrer Modellfunktion hinsichtlich einer Apparatisierung der Lebensformen, deren Implikationen Flusser im Kontext der Fotografie beschrieben hat. Der „Rausch des schöpferischen Spiels“²¹⁸ als Denkbild der geistigen Existenz erweist sich trotz der vordergründigen Positivität der Kulturentwicklung in Richtung einer als technische Simulation einsehbaren Fiktionalität (mit dem Übergewicht einer staunenden Bilderverehrung) als Produkt einer dualistischen Erkenntnistheorie, die auf der theoretischen Position des aquinatischen Problems der (aus dem universalen Geist Gottes als Problem diktierten) Erfahrung einer nicht gelingenden Adäquation der Gedanken an die wirklichen Dinge, die außer uns liegende Objektivität, die vorgeordnete Stofflichkeit, das Universum selbsterzeugender Formen verbleibt. Nichts belegt das deutlicher als Flussers Annahme, die Entstehung der Kultur auf der ersten Stufe sei dadurch gekennzeichnet, daß ein sich seiner selbst bewußtes Subjekt das Universum der Objekte ‚umforme‘²¹⁹. Flussers Vorstellung von der Struktur und Wirkung des Ästhetischen ist gänzlich von einer Ontologie der Homologie, der dualen Spiegelung besetzt. Entsprechend haltlos sind sein Begriff der Imagination und deren Unterscheidung von der Einbildungskraft. Erstere erzeuge Bilder als Anschauung von Gegenständen, letztere Bilder als Komputation von Begriffen. Natürlich sind letztere die ‚eigentlichen‘, nämlich die technischen, gegenwärtigen Bilder. Entsprechend trivial Flussers Hinweis auf ‚Big Bang‘ und einen von ihm offensichtlich mißverstandenen ‚Wärmetod‘²²⁰. Überhaupt ist einer der entscheidenden Fehler von Flussers metaphorischer Apologie der technischen Bilder die Attitüde, als Kulturphilosoph ‚frei‘ und unsorgfältig mit naturwissenschaftlichen Problemen umzugehen, die den Objektbereich seiner Betrachtungen konstituieren²²¹. Zwar erscheint das Plädoyer für eine antifaschistische Dialogik, einen demokratischen Umbau der technischen Schaltkreise sympathisch. Bloß: die Semantik dieses Umbaus erschöpft sich in den Verkümmerngebilden, die im Wahn der ästhetischen Indifferenz wie vorbewußte Säuglinge selbstvergessen dem schönen Schein der Bildschirmprodukte erliegen, ohne deren Bedeutungen differenziell bestimmen zu können. Inhaltlich ist dieses Bild genauso fa-

215. Ebda., S. 124.

216. Ebda., S. 74.

217. So z.B. S. 35.

218. Ebda., S. 142.

219. Ebda., S. 11.

220. Ebda., S. 19.

221. Vgl. z.B. ebda., S. 24, 92, 100.

schistisch wie die von Flusser als Hinderung einer demokratischen Dialogik betrachtete Schwundstufe nicht wirklich kommunikativer, zweiwegiger Mitteilungsmöglichkeiten in einem netzartig aufgebauten Schaltsystem. Flusser setzt begrifflich ein sensuell-motorisches Reizereignis mit der semiotischen Instanz der Quelle einer Nachricht gleich. Behavioristische Äußerung, ein Reiz, ein beliebiger Impuls, ein Ereignis sind bei ihm nicht unterschieden von der intentionalen Struktur der Kommunikation. Von Kommunikation aber kann nur geredet werden, wo eine Intention nicht allein vorliegt, sondern als Intention, als Gerichtetheit von einem Rezipienten selber als auf ihn bezogene Bestimmtheit erkannt wird²²². Ein Schaltplan kann gar nicht, wie Flusser behauptet, ‚den Funktionen im Gehirn gerecht werden‘²²³, denn sein Modell bedingt ja eine Differenz zwischen den Systemstrukturen, die er als Simulation des Denkens verkörpert, und den Simulationsstrukturen des Denkens selbst. Es sollte klar sein, daß ein System, das im vagen Sinne der Flusserschen Funktionsgerechtigkeit als künstliches System vollumfänglich dem ‚realen‘ System entspricht, von diesem durch keine Instanz unterschieden werden kann²²⁴. Nicht, weil ‚Denken‘ oder ‚Geist‘ Einzigkeit oder Authentizität sichernde Ausdrücke sind, sondern weil die Simulation eines Systems als einer Indifferenzbehauptung zwischen den beschreibenden und beschriebenen Teilen nicht so einfach (d.h. ohne differenziell bedingte Verluste) zu konstruieren ist, wie Flusser meint. Deshalb möchte Flusser Kritik (die sich gegen ‚Kitsch‘ richtet, d.h. gegen Störgrößen) selber automatisieren. So wie er rezeptionsbestimmte Medialitäten eliminieren will und behauptet, Bücher, Ämter, Geschäfte, Theater, Kinos usw. seien überflüssig kraft entwickelter Telematik (man braucht ja nicht gleich mit Sinnfragen zu kommen, bloß: es dürfte auch für die telematische Gesellschaft das Knappheitsprinzip des Interesses gelten und vielleicht behält man umständliche Medialitäten schon deshalb bei, weil man daran einen Begriff der Interessantheit der erspielten Bildschirmbilder gewinnt, der dieser Sphäre offenbar nicht innewohnt), so wie überhaupt der Gebrauch bei Flusser keine ästhetische Programmgröße ist²²⁵, so hängt das Gelingen der geforderten ästhetischen Indifferenz tatsächlich vom geschlossenen Kreislauf sich selber regelnder Bedeutungslosigkeit ab: die Institutionalisierung der Kritik als Automatismus der Programme, d.h. überhaupt die Auffassung, solche Programme seien konstruierbar, ist aber kein technisches Phänomen, sondern eine bloß prothesenartig in eine abstrakte Kulturvorstellung (telematische Gesellschaft, technisches Universum der Bilder) verlängerte Suggestion einer perfekt funktionierenden Zensur, d.h. einer technodarwinistischen Selbstelimination devianter Simulationsprodukte²²⁶. Der Totalitarismus ist ja nicht ein Begriff, der einzig intentionale Einwirkungen auf zu eliminierende Störungen beinhaltet. Genauso entscheidend gehört zu ihm die systemtheoretische Suggestion eines reibungslosen Ablaufs. Der kann auch demokratisch sein, sofern die vorab gesetzten Inputgrößen — hier: der Rausch des Spiels, der Sinn der Sinnlosigkeit, die gebannt genossene Nichtwahrneh-

222. Vgl. Roland Posner, Nonverbale Zeichen in öffentlicher Kommunikation. Zu Geschichte und Gebrauch kommunikationstheoretischer Schlüsselbegriffe, in: Zeitschrift für Semiotik Band 7, Heft 3, Tübingen 1985, S. 235-271, hier S. 243.

223. V. Flusser, *Ins Universum ...* a.a.O., S. 79.

224. Vgl. Wulf Halbach, *Fiktion und Simulation 2*, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), *Kanalarbeit ...* a.a.O., S. 275ff.

225. Flusser, *Ins Universum* a.a.O., S. 69.

226. Vgl. ebda., S. 103f.

mung der Eliminierung von Differenz und der Einsicht in die Machart der Bilder erzeugenden Programme etc. — einem Dissens vollkommen entzogen bleiben (was ein Programmierproblem ist).

Konsequent löst Flusser den bisherigen, mit Lascaux beginnenden Differenzialismus, der Erkenntnisvermögen zugleich als Ästhetik begründet, in der Resurrektion des Religiösen und den als Heiligkeiten interpretierten Bildverböten auf (hier wird deutlich, daß Bildverehrung ohne Bildverbötsinstanz nicht begrifflich faßbar ist)²²⁷. Die technisch machbare Veranschaulichung von Begriffen ist im Kontext von Flussers Meinung, damit sei auch schon die Selbstdarstellung des Denkens geleistet (man mache sich Probleme einer übertragbaren Programmierung von Erinnerung und Lernprozessen auf technisch konstruierte Organismen klar, um Flussers Reduktionismus zu verdeutlichen; solche Probleme sind bis jetzt nicht gelöst), nichts anderes als ein Plädoyer für Gestaltlosigkeit: ein sinnloses, polymorphes Spiel mit kulturellen Traditionsgütern, die zu Bausteinen eines motorisch-sensuellen Attraktionsmusters degradiert werden²²⁸ (abgesehen davon, daß Flussers sogenannte ‚Visionen‘ peinliche Antiquiertheiten transportieren wie: Information sei, was einer auf einem Bildschirm empfängt; Modelle enthielten per se Repräsentationen der kulturellen Semantik; Kultur sei veränderbar durch ‚Einsicht‘; Lernen einfacher mittels Korrekturtasten und automatisierten Gebrauchsanweisungen etc.). Abschließend wird die Kontur dieser Zwangsgemeinschaft sich ewig blöd freuender Kümmerlinge, die mit orgasmusfähigen Fingerkuppen Bedeutungslosigkeiten (sofern es Bilder sind) empfangen und Kulturgüter zu Bedeutungslosigkeiten zertrümmernd der Faszination des Indifferenten zu erliegen sich bemühen, als ein ästhetisch verordneter, totalitaristischer Hedonismus biologisch erzwungener Beruhigung lesbar (und damit als Re-Make einiger Überlegungen aus Huxleys ‚Schöne neue Welt‘). Natürlich bedeutet die kurzgeschlossene Indifferenz, daß Bilder immer exakt so seien, wie die Empfänger sie brauchen (deren Nichtwissen immerhin das Wissen dessen verkörpert, was sie brauchen), nichts anderes als die Zwangsfolge, daß einer, der sich nicht telematisieren lassen möchte, aus dem ‚Gewebe der Gesellschaft hinausprojiziert‘ wird²²⁹. Die verbleibende Simulationsgemeinde ist, natürlich, eine ‚Gemeinschaft von Künstlern‘²³⁰, die zirkulierenden Bilder sind ‚psychedelisch‘²³¹, bestätigend eine (immer noch das Objektive mit der Welt der körperlichen Dinge identifizierende) Ontologie, die als Selbstüberwindung ‚reiner Ästhetik‘ und der entsprechenden Würde des Geistes erscheint (wobei Flusser Nietzsches dialektische Vermittlung des Rausches in einem ihm Maß gebenden Prinzip des Appollinischen reduziert auf diejenige Vorstellung des Rauschhaften, die offenbar nach 30 Jahren systematisierter Ereignisdummheit in der Rockkultur nicht mehr veränderbar ist, vor allem nicht für eine Generation von Vorgebornen, die Vorstellungen vom medialen Vitalismus ihrer Kinder entwickeln). Selbstverständlich ist das telematische Leben das ‚problemlose‘; hier zeigt sich, daß Flussers Kommunikationstheorie doch als literarisches Liebäugeln mit dem Utopismus endet. „Gerade die Müßigkeit der Bildherstellung, dieses Jenseits von jedem ‚wozu‘, diese Motivlosigkeit ist, wenn ich richtig voraussehe, die Lebensstimmung des künftigen Menschen. Er wird problemlos leben, nicht

227. Vgl. ebda., S. 126f.

228. Vgl. ebda., S. 107f.

229. Vgl. ebda., S. 47.

230. Vgl. ebda., S. 72.

231. Ebda., S. 118.

mehr gegen Gegenstände und Widerstände stoßen, sondern in der ‚reinen‘ Einbildung, in der Muße leben. Alles was er tun wird, wird müßig sein, er wird feierlich leben. Ein einziger riesiger Sabbat wird sich über die künftige Menschheit wölben. Und wenn uns all dies unendlich langweilig vorkommen mag, so weil wir, allen unseren Festspielen zum Trotz (oder gerade wegen all dieser Festspiele) vergessen haben, was ‚feiern‘ bedeutet²³². Solche Inversion des Apokalyptismus als literarische Bildsuggestion und eine sich selber faszinierende Vorstellungswelt belegen weniger die vor-telematische Möglichkeit einer Verbreitung des autoritativen Selbst gemäß einer Anspruchsentscheidung, kulturdiagnostische Sementiken zu schüren (die sofort von den ‚Künstlern‘ adaptiert werden, die als Zukunft der Menschheit angesprochen werden) als vielmehr eine Preisgabe des Denkvermögens an allen sinnstiftenden Grenzen menschlicher Selbstwahrnehmung. Es scheint geboten, auf einige reflektionsnotwendige Aspekte eines sinnvollen Begriffs von ‚Einbildungskraft‘ einzugehen, bevor der Subjektivismus der eigenen Bilder die Grenzen der Welt absteckt und sie damit auf dem Status quo ausgeleierter Formeln einfriert.

2.6. Semiotische und simulatorische Zivilisation

Vorstellungseuphorische Kulturprognostiken oder gar -plädoyers sind Bestandteile einer Zirkulation von Konzepten, Theoremen, Auffassungen, Befindlichkeiten, die sich offensichtlich selber als objektive Gestalten und Ausdrücke eines Kulturwandels interpretieren. Dessen heutigen Tenor läßt sich beschreiben als simulatorische Umwandlung des bisherigen zivilisatorischen Zeichenverständnisses kraft Selbstdifferenzierung der Einbildungskraft zugunsten automatisierter und technisch bewegter Zeichenketten, deren Ausgangspunkt der Zusammenbruch der Imagination in einer ‚semiotischen Katastrophe‘ ist²³³. Es geht dabei nicht um einen analytischen Anspruch, sondern um die poetische Konzeptualisierung einer Kulturprogrammatis, die als Subjektmodellierung von vorneherein, dezidiert und bewußt sich den Reibungsflächen neuer Künste und Medialisierungen oder durch technische Darstellung des Wahrnehmungswandels sich Fragen und begrifflichen Schwierigkeiten der Neulektüre überlieferter künstlerischer Manifestationen zuwenden²³⁴. Das ist in jüngerer Zeit, gerade aus der Optik der deutschen Intelligenz, gegen französische Erneuerungen²³⁵ des Bewußtseins in der technischen Mediengesellschaft mißverstanden worden. Für unseren Zweck reicht, Denkfiguren wie Baudrillard und Lyotard, die sich mit Zeitschriften, Ausstellungen und dergleichen als Teil dessen formulieren, was ihnen als sinnvolle Programmatik der neueren Befindlichkeit erscheint, was aber keines-

232. Ebda. S. 130.

233. Vgl. Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, a.a.O., S. 54ff., 87ff., 112ff., 120ff., 140ff.; ders., *Das Andere selbst*, a.a.O., S. 24ff., 61ff.; ders., *Die fatalen Strategien*, a.a.O., S. 159ff.; ders., *Kool Killer*, a.a.O., S. 39ff.; ders., *Die Agonie des Realen*, a.a.O., S. 10ff., 35ff., 44ff.

234. Vgl. Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 51ff., 97ff.; Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris 1978; Michel Serres, *Carpaccio. Ästhetische Zugänge*, Reinbek 1981; Paul Virilio, *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986.

235. Unverständlich und verständnislos: Walter von Rossum, *Triumph der Leere. Zum Konvertitentum der französischen Intellektuellen*, in: *Merkur* 434, Stuttgart, April 1985, S. 275ff.; differenzierter und interessierter: Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, a.a.O.

wegs ontologischen Erkenntnisanspruch hat, als Ausdrücke einer mediatisierten urbanen Kultur, d.h. als Metaphorik zu nehmen, um gegen allzu brüchige Vorstellungen nicht einen Gestus zu setzen, der den Einstellungswandel auf höherer, sich insgesamt auf den durch die Theoreme beschriebenen semantischen Bereich des ästhetischen Handelns in der Mediengesellschaft beziehender Ebene ausblenden und Einsichten in die Selbstformulierung kultureller Handlungsträger verstellen würde.

Nimmt man die Ausdrücke nicht als Erkenntnisanspruch, sondern als konzeptuelle Selbstdarstellung innerhalb veränderter kultureller Darstellungsformen (für Frankreich typisch ist ein viel engerer Zusammenhang zwischen Denken, Diskursen und Künsten Tradition²³⁶), dann erhält die Rede vom ‚Tod des Subjekts‘, von den Toden der Zeichendifferenz, des Selbst, der Bezugnahme, der Geschichte, der Evolution etc. einen anderen Stellenwert als den einer Repetition intellektueller Ostinato-Verzauberung. Als poetische Konzeptualisierungen dienen diese Ausdrücke im Sinne von Kultur erzeugenden Bezugnahmen auf Lebensformen insgesamt zu einem bestimmten Zeitpunkt der kulturellen Entwicklung nach dem Zerfall des philosophischen Systems, der Ontologie des Schönen, der bloß ästhetischen Leistung einer ontologischen Differenz beanspruchenden Kunst, der Technisierung der Wahrnehmung, der Automatisierung der Bedeutungssequenzen, der Mediatisierung der Kommunikationsformen, der logistischen Schärfung der Differenzierung gegenüber medialen Zeichensystemen, dem Zerfall des Symbolischen zu Signalen, als poetische Konzeptualisierungen der Konsequenzen aus so bestimmtem Kulturwandel dienen diese Ausdrücke als Reflektionsformen und diskursive Medien der beschriebenen Kultur selber. Es ist wichtig, klar vor Augen zu behalten: es gibt nicht bloß propositionale Reflektionsformen; vielmehr sind Versuche zur Selbstbeschreibung des Imaginationswandels, Veränderungen der nicht bloß auf ein einzelnes Selbst zurückgeführten Einstellung zu Fragen der materiellen, strukturellen, sozialen und symbolischen Bedingungen ästhetischen Handelns im gleichen substanzialen Sinne Reflektionsformen (eine Kritik daran kann nicht bloß historisch ältere Denkformen, Propositionen oder, im schlimmsten Falle, bloß habitualisierte Werte bemühen, sondern muß das Potential dieser Beschreibung auf die aktuelle Vermittlungsform der als anthropologisch erkannten Bedingungen von Medialität und Differenzierung, d.h. der ästhetischen Begründung einer im Spiegel der Zeit aktivierten Imagination und Symbolisierung beziehen und seinen reflexiven Ertrag daran prüfen; in jedem Fall abgelehnt wird hier das bloß standesgemäße Ausspielen vermeintlich feststehender Propositionsformen, seien sie metaphysischer, wittgensteinianischer, positivistischer, semiotischer, dialektischer oder hermeneutischer Herkunft). Reflektion als Denken über und an sich selber bezieht sich auf alle Quellen, Elemente und Momente der Erkenntnisse liefernden Sinnestätigkeiten des Menschen, nicht nur auf die forschungspositivistisch bevorzugten Formalisierungen. Das Verhältnis von semiotischen und simulatorischen Zivilisationsbegriffen, resp. der Gehalt der simulatorischen Kritik an der bisherigen Kultur, soll hier in einigen Punkten so verallgemeinernd geschildert werden, wie das der atmosphärische

236. Vgl. z.B. Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin 1983; Geneviève Haag/Julia Kristeva/Octave Mannoni/Edmont Ortigues/Monique Schneider (*Présentation de Maud Mannoni*), *Travail de la Métaphore. Identification/Interprétation*, Paris 1984, S. 17ff., 53ff.; *Tel Quel* (Jean-Louis Baudry/Jean-Joseph Goux/Marcelin Pleyne/Jean-Louis Houdebine/Julia Kristeva/Phillipe Sollers), *Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie*, München 1971, S. 21ff., 59ff., 110ff., 135ff., 155ff.; Marie Luise Syring, *Kunst in Frankreich*, Köln 1987.

Duktus der neuphilosophischen Denkpoesie selber praktiziert. Diese Bemerkungen als eine Art Übersicht über die neuere Befindlichkeit werden Grenzen benennen, auf die eine Rekonstruktion des semiotischen Arguments der Einbildungskraft, im wesentlichen im Kontext von Kants in der Ästhetik fundierten Erfahrungstheorie so antworten wird, daß viele der Neuerungen als variable Selbstdifferenzierungen des alten Erkenntnisinteresses erscheinen, aber keinesfalls als Theorie einer neuen Kultur (vielmehr, in den eigengesetzten Wirkungsansprüchen, als Beispiel für die Geschichte einer Kampfretorik, die an den anthropologischen Grundlagen eines differentiellen Zwangs zur Selbstaufklärung nichts ändert, weil die Zugänglichkeit der Symbolisierung und der Imagination, die in künstlerischen Bezugnahmen als besonders interessant erscheint, differenziell ist, solange überhaupt ein Diskurs und nicht eine bloße Vorstellung beansprucht wird, d.h. solange Philosophie betrieben wird).

Vorab bemerkenswert ist die Ablehnung der Werte der Moderne: Geschichte, Demokratie, Transparenz, Subjektmodell, Identitätsfähigkeit. Die historische Bewegung der bürgerlichen Gesellschaft sei erstarrt, stillgelegt. Der Mensch entwirft seine Handlungsmöglichkeiten nicht mehr an sich selbst, sondern in stellvertretender Verdoppelung, im phantomatischen Double, d.h. in der Revokation einer Vorstellung als eines Automatismus seiner selbst. Deshalb sei die Kultur insgesamt ein Ensemble von Todesbildern, ein dogmatischer Monismus. Der Sättigungsgrad der Ideologien bewirke nicht nur eine Aufhebung des Faktors Zeit, sondern einen Umschlag von Wahrheit in Indifferenz: variabel sei nicht mehr der Prozeß der Erkenntnis, sondern nur noch die re-codierende Belegung/Übernahme flottierender kultureller Bedeutungssyndrome im Sinne einer Ausstattung subjektiver Selbstsimulationsmodelle mit Versatzstücken historischer Semantiken (Bricolagen des Realen²³⁷). Das Nachgeschichtliche sei ein Effekt des Geschichtlichen, der Moderne selbst (das nimmt einige der Gehlenschen Überlegungen zu den Kristallisationsprozessen historischer Erstarrung auf²³⁸). Deshalb könne man, an der Aufhebung der Selbstdifferenzierung des Erkennens und der programmatischen Assimilation an anonyme Zeichenprozesse, den epochalen Wandel als theoretische Struktur begreifen. Die Vorgeschichte (diesmal synonym mit Moderne) erscheint als gewalttätige, der nur eine Todesbilder erinnernde Ästhetik (Vorliebe für ‚nature morte‘) nachsinnen könne. Wahrnehmung gerate in die Krise durch Selbst-Referentialität der Zeichen. Das heißt: sie habe nur noch die Wahl zwischen Ritualisierungen feststehender patterns und sets von Bedeutungen, ja: es komme nur auf den Stil, die Handhabung und das Geschick der Präsentation und Veröffentlichung der einmal gewählten patterns an. Das aber spiele sich innerhalb der erreichten Erstarrung und damit einem metaphorischen wie realen Tode der Mediengesellschaft als endlose Schlaufe der Zirkulationen der jeweiligen flüchtigen Inszenierungen ab²³⁹, wobei im Unterschied zur Konstitution der Moderne in der Flüchtigkeit die Inszenierung sich nicht mehr auf die Substantialität eines Ereignisses bezieht, sondern auf die Tatsache, daß selbst seine Erinnerungsspur insignifikant geworden sei. Deshalb der Übergang von Fatalität erzeugenden Strategien²⁴⁰, die pathetische Aufladung der Künste mit Metaphern eines Wagemu-

237. Vgl. Claude Lévi-Strauß, *Das wilde Denken*, a.a.O., S. 29-42; ders., *Mythos und Bedeutung*, Vorträge, Frankfurt 1980.

238. Vgl. Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, a.a.O.

239. Vgl. Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, a.a.O., S. 12ff.; ders., *Das Andere selbst*, a.a.O., S. 16ff.

240. Vgl. Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, a.a.O.; ders., *Das Andere selbst*, a.a.O., S. 69ff.

tes²⁴¹, der in die Kunstpraxis als Selbstmoralisierung des Ästhetischen eingeht (denn der semantische Bezug, gar der thematische einer Bezugnahme auf Moralität und Ethik wird als modernistisch-dogmatisch abgelehnt, was den Effekt hat, daß die Rückkehr zu den Bildern, d.h. den durch einen Rahmen begrenzten ästhetischen Ereignissen, sich keiner sozial übergreifenden konzeptuellen Kritik mehr auszusetzen hat: diese erscheint als prinzipiell überholte moralische Geste eines hoffnungslos modernistische, d.h. dem der unerkannten ‚nature morte‘-Ästhetik des Vorgeschiedlichen Verfallenen). Deshalb auch der Versuch, die Dialektisierung des Selbst — als Bezeichnungsstrategie eines Anderen, als Fiktionalisierungsmodell der Wirkungen semiotischer Strategien von Außen — nicht mehr ironisch zu betreiben, eben als Test im Spiel mit der Umgebung des Eigenen und des Subjekts²⁴², sondern als Selbstbehauptung einer melancholischen Suche nach Intensitäten, die doch permanent, am Punkt ihrer angezielten Wirksamkeit und Ausdehnung, als ‚obszön‘²⁴³ denunziert werden müssen. Deshalb der ständige Wechsel der Begriffsraaster, die Punktualisierung der Bilder, die Versuche zur Umdefinierung eines Diskurses, der nie als analytisch (und damit begrifflich konsistent, ‚diskursiv‘ im analytischen Sinne der Wahrheitsbehauptung²⁴⁴) erscheinen darf, weil das Subjekt sich selber im Fluß zu befinden hat, in dem die Konturen des Stillstands den Tod des Subjekts als Aktivierung seiner denkerischen Selbstvernichtung fordern²⁴⁵.

Die Programmatiken der Moderne werden katastrophisch als sich selber schreckensvoll und verhängnisintensiv setzende Prophezeiungen interpretiert (wahrnehmungstheoretisch ist das ein Fall sowohl enger Selektion als auch rationalisierender Ursachenprojektion durch Substanzialisierung eines zeitlichen Nachfolgeverhältnisses oder eines vordem amorphen Nebeneinanders in der Zeit: eine Gesellschaft, die als utopisches Regulativ Allgemeinheitsbegriffe von Freiheit und Ordnung entwirft, deren Realgeschichte aber als Allgemeinheit realiter nur die der Totalvernichtung bereitgestellt hat, muß offenbar kraft ihrer Idealität zu ihrer Realität gekommen sein, weshalb das atomare Genozid in vielen zeitgenössischen Kulturrhetoriken als Produkt der Ideale von Demokratie, Freiheit und Gerechtigkeit erscheint; eine wie hier annähernd genaue Beschreibung des Zustandekommens solcher Ursachenverhältnisse zeigt bereits, mit welchen Kurzschlüssen und Auslassungen dabei gearbeitet wird). Zeitgenössisch ist deshalb im Sinne des universalen Metaphorismus das Arbeiten mit Konzepten des Mimetischen, hergestellten synkretistischen Ähnlichkeiten und Analogien, der Einfühlung und damit eines Anspruchs, archaisch die Dimension

241. Das wird mit einiger Wahrscheinlichkeit kulturgeschichtlich als Attitüde der Katalog-Vorworte der 80er Jahre gelten können.

242. Vgl. Sören Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie*, Frankfurt 1976, S. 247-258.

243. Vgl. Baudrillard, *Die fatalen Strategien*, a.a.O., S. 60ff.

244. Man kann gegen den inflationären Gebrauch der Reiz-Metapher ‚Diskurs‘ — die wohl insgesamt für die Ästhetisierung von Denken steht, speziell in der Foucault- und Nach-Strukturalismus-Epoche — auf einem wahrheitstheoretischen Diskursbegriff bestehen, der einzig verallgemeinerungsfähige Propositionen und sprachpragmatische Universalien meint, d.h. kommunikativ erschließbare Proposition als Modifikation der Voraussetzung, die Anerkennungsbedingungen dieser Propositionen einzusehen; vgl. dazu Jürgen Habermas, *Wahrheitstheorien*, a.a.O.

245. Vgl. Baudrillard, *Der Andere selbst*, a.a.O., S. 57, 59, u.s.w.; vgl. dagegen Jacques Derrida, *Apokalypse*. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie/No Apocalypse, not now, Graz/Wien 1985, v.a. S. 102ff., 54ff.

der über Entfremdung Schrift und Text gewordenen, in diesen absorbierten Unähnlichkeiten durchbrechen zu können: zeitgenössisch ist das assimilatorische Nachfühlen deshalb beliebt, weil es sich eine Evidenz erzeugt, die insgesamt gegen die institutionell fixierte Kultur der Schrift (die mit einem Schlag zur Herrschaft des Textes gemacht wird) als selbstgenügsam erscheint. Damit ist die Möglichkeit gesetzt eines Indifferentialismus der die Ästhetik des Vorgeschichtlichen umkehrt zu einem Spiegel für die Todesverschworenheit der Moderne, die als Paradigma des Technischen ausgegeben wird. Die Ansätze, die vormoderne Ästhetiken wie einen vormodern konzipierten Indifferentialismus (z.B. in die Reflexion auf Kants Aporie der interesselosen Kunst) als Selbstdifferenzierung der modernen Semantik leisten, sind natürlich längst nicht so spektakulär, wie eine unter dem Zeichen archaisierenden Einfühlens betriebene Denunzierung des Katstrophischen mit deutlichem Seitenblick auf die Förderung der Faszination des Morbiden durch den denunzierten Zustand des Kältetods der bürgerlichen Gesellschaft²⁴⁶. Gerade für die ‚Ästhetik des Posthistoire‘ sind apokalyptische Einschwörungen auf das Vorgeschichtliche weniger Versuche einer Inversion des abstrakten Wahrheitsanspruch der gegenstandslosen Kunst zugunsten anderer Bildthemen (die allerdings in diesem Kontext konjunktuell auftauchen: Portrait, Landschaft, Stilleben), als vielmehr an der Technik selber durchgespielte Bewährungsforderungen der Moderne unter der Hoffnung, diese möge sich durch sich selber denunzieren, um einer anderen Ära Platz zu machen. „Das Experiment theoretischer Herrschaft endet entweder im Weltuntergang oder beim Selbstmord des externen Beobachters. Auch dessen Umstände sind katastrophal...ein Augenblick, bei dem es, über Blitze, einleuchtet, daß Verwandlung nur noch mittels des zerstückelten Körpers der menschlichen Wahrnehmung, also ästhetisch möglich ist“²⁴⁷. Das ästhetische Setzen auf den Stillstand der Zeit, das Verzögern, die Stille, das Schildern einer letzten Pause, die Inversion der Bedeutungen zugunsten möglicher Verweis- und Assoziationsfelder vordem belegter Begriffe — das sind Elemente eines Verfahrens, das die Semantiken der Kulturrhetorik heute kennzeichnet. Interessanterweise aber sind das gerade nicht Verschiebungsleistungen einer modernitätskritischen Aktualisierung alternativer Zeichenstrategien, sondern stehende Figuren der modernen Kultur und ihrer publizistischen Rhetorik. Das verwundert nicht, wenn man sich klar macht, daß PR-Strategien und technische Medien ebenso wie die Publizität aktualisierter abgewandelter Deutungsmodelle (Wagner kehrt in einem Video-Clip von 3 Minuten Länge wieder), die Semantisierung der Volks- als einer technischen Medienkultur, die visuelle Literarisierung der alltäglichen Lebensformen, die utopische Vermittlung stereotyper Handlungsmotivationen, daß gerade die entwickeltsten technologischen Darstellungen sozialer wie individueller Erfahrungen eine Habitualisierung des Sich-in-Szene-Setzens, der Posen und Inszenierungen beinhalten, welche die Besetzung der Zeichenstrategien als Leistung eines archaische Assoziationen eröffnenden nachmodernen Vermögens beanspruchen. Tatsächlich aber sind gerade die simulatorischen Aspekte der technischen Medienkultur aus konzeptuellen Zeichenpraktiken hervorgegangen, die keineswegs den Indifferentialismus

246. Vgl. Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, a.a.O., S. 13ff., 334ff.

247. Dietmar Kamper, (Typoskript-) Thesen eines Vortrags anlässlich des ‚Hamburger Ästhetik-Symposiums ‚Ästhetik der Natur‘, Mai 1987, These 5; vgl. auch Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.), *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt 1984; dies., *Die sterbende Zeit*, Darmstadt und Neuwied 1987. [Kampers Thesenpapier hatte den Titel: „„Nature morte“ — Zur Ästhetik des Posthistoire‘].

belegen, sondern Kraft der Differenz von Zeichen und Objekt, Rhetorik und Darstellungsmaterial ihre kulturelle Relevanz entwickeln.

Die Verschiebung der Denotationen zur Sphäre der Konnotationen (die im Unterschied zum traditionellen System der Künste an den Leistungen von PR und technischen Bildzeugungsmedien bestimmt werden können) ist deshalb nicht allein für das 20. Jahrhundert relevant, sondern für den theoretischen Fall einer historischen Entwicklung moderner Zivilisation überhaupt²⁴⁸. Ideologisch verdoppelt die Simulationsthese die Wirksamkeit der medial erzwungenen Vermittlungsformen, der zeichentheoretischen Repräsentation, deren Grundmechanismus die Herstellung einer ihre Mystifikation zurücknehmenden Naturalisierung der bezeichneten Geschichte, also eine Naturalisierung der Kultur ist, ein Zum-Verschwinden-Bringen der Veränderbarkeit des nicht mehr erkenntlich durch Menschen Gemachten. „Die Funktion bringt das Zeichen hervor, aber dieses Zeichen wird in das Schauspiel einer Funktion zurückverwandelt. Ich glaube, gerade diese Umkehrung der Natur in Pseudonatur kann die Ideologie unserer Gesellschaft definieren“²⁴⁹. Nicht der Simulationsthese, sondern der Einsicht in die gerade zeichentheoretisch eröffnete Selbstwahrnehmung der Symbolisierungsleistungen, die sowohl die Formierung der Tatsachen in und als Zeichen erklärt wie auch die Manipulation der Bezüge zwischen Einheiten der technischen Massengesellschaft, erst dieser Einsicht²⁵⁰ ist die zivilisatorische Selbstwahrnehmung bedeutsam, daß die Vorrangstellung des Zeichenbegriffs, „die Kultur des Zeichenbegriffs, einer bestimmten ideologischen Phase unserer Zivilisation entsprechen“²⁵¹. Die Selbstwahrnehmung der Zeichenverwendung kann sich demnach gar nicht als strategisch bedingten (archaisch sich entgrenzen wollenden) Kulturwandel beanspruchen, denn derartig komplexe gesamt-kulturelle Verschiebungen sind keiner Absicht, erst recht keinem individuellen Empfinden disponibel, auch wenn der Richtungsinhalt solcher Wünsche nur allzu verständlich ist. Bezeichnend ist die Semantik dieser Richtungsakte, nicht der individuell-poetisch gesetzte Bedeutungsgehalt einer vorgeblich ganz anders gearteten Kultur.

Entscheidend gilt als Vorgabe für die Aktualisierung einer kritischen Erfahrungstheorie der Urteilskraft (als Apriori der semiotischen Zivilisation und als Moderne): die Verwendung von abstrakten Zeichensystemen (als einfachsten Fall davon mag man sich systematische Beschreibungen von Zeichensystemen denken wie z.B. Kandinskys Erörterung der Semantik des Punktes²⁵²) wird durch kulturelle Orientierungsmuster diktiert. Diese Muster gehen als Differenzierungen des Symbolischen aus bestimmten Lebensformen hervor. Ob ihre Semantik zutrifft, hängt vom Grad der Plausibilität der Interpretationen ab, die mit diesen Systemen — elaboriert in Wissenschaften, Technologien, Künsten, immanent in alltagskulturellen Lebensformen, die sich immer stärker mit ersteren kreuzen, resp. von ihnen durchdrungen sind, wobei gerade die Volkskulturforchung den Tatbestand einer universalen Medialisierung belegt²⁵³ — erreicht werden. Normativ gilt nur: der Druck, die

248. Vgl. Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, a.a.O., S. 183.

249. Ebda., S. 197.

250. Vgl. ebda., S. 173.

251. Ebda., S. 220.

252. Vgl. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, a.a.O., S. 21ff.; kritisch zum Geist-Apriori von Kandinskys Konstruktivismus-Auffassung: Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten*, Neuwied/Berlin 1970, S. 52ff., 77ff.

253. Vgl. Hermann Bausinger, *Volkskultur in der technischen Welt*, Stuttgart 1961; Utz Jeggle u.a.

Angemessenheit einer Erfahrung als Irrtum zu beschreiben, läßt sich erst nachträglich als Dynamik eines Kulturwandels beschreiben. Denn die plausiblen Bedingungen der Anwendung von Zeichensystemen sind im Zeitalter der Semiotik dieselben wie in der Epoche der Mythen: notwendig unbewußt bleibende Regeln, die funktionieren, ihren Sinn aber nicht als Einsicht in ihre Regelmäßigkeit haben. Deshalb die Herstellung der Aufmerksamkeit gegenüber der Handhabung von Konnotationen. Es gilt also, Imagination als Zuschreibung und ihr Vermögen als ästhetische Kritik durch Urteilskraft zu entwickeln. Es ist hier nicht möglich, die komplizierte Geschichte der Entwicklung von Begriffen wie ‚Ästhetik‘, ‚Schönheit‘ und ihr Verhältnis zu Ontologie und Kunst, Geschichte und Gesellschaft angemessen auszuführen. Entscheidend ist, daß für die Neuansätze des 18. Jahrhunderts, deren theoretisch reflektiertester Beitrag Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ darstellt, die Idee der absoluten Kunst einen Erkenntnisanspruch formuliert, der unter Rückgriff auf unmittelbare Zeugenschaften einer ontologisch verstandenen Schönheit — Rousseaus Naturbegriff, Winkelmanns Konzept des Klassischen — die Opposition zur Gesellschaft radikalisiert. Die Idee des Schönen wird aus einer bloß ästhetisch (Geschmack, Wohlgefallen, Harmonie, gefügte Form, Genuß) verstandenen Kunst abgezogen und eröffnet die Darstellungssphäre eines Erfahrungssystems, das an die Stelle einer in sich selber zerbrochenen Metaphysik tritt: die Idee der absoluten Kunst ist eine politisch radikalisierte Selbsterfahrung des ‚schönen‘, d.h. sich emanzipierenden, sich befreienden Menschen — davon zeugen das ursprüngliche Systemprogramm des deutschen Idealismus, Hölderlins Vaterlandskonzept, die neue Mythologie der Romantik, Schellings Potenzlehre, Schillers Konzept der ‚schönen Seele‘ und auch Kants Republik eines Zusammenspiels der Sinne²⁵⁴. Nur eine absolute Kunst, die an sich selber die Krise der Erkenntnis zur Darstellung bringt — unter anderem durch die Erinnerung und Aktualisierung des Kanons des Klassischen, eines Begriffs des Schönen, das die Sinnesvermögen des Menschen übersteigt und durch die Unzugänglichkeit eines Göttlichen, durch die Unverfügbarkeit des Nicht-Erkenntbaren das ästhetische Vermögen als eines der Differenz schärft (das ist der Ursprung des Transzendenzanspruchs einer klassizistischen Ästhetik, welche die Aura dieses Kanons als Erkenntniszusammenhang des Klassischen, des Bezugs auf ein in sich selber gebrochenes und dennoch nicht eliminierbares Absolutes immer wieder zu verbildlichen sucht; heute nimmt die anspruchsvollste Position in dieser Richtung Gerhard Merz ein²⁵⁵) —, nur eine absolute Kunst ist die utopische Vision einer ästhetisch befreiten (politischen, sozialen, kommunikativen) Gemeinschaft. Die Idee der absoluten Kunst wie das Konzept des Klassischen haben sich zwar in der Linie der abendländischen Erkenntnistheorie, v.a. in Bezug auf Platon

(Hrsg.), *Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*, Reinbek 1986.

254. Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a.a.O.; Wolfgang Janke, *Das Schöne*, in: Hermann Krings u.a. (Hrsg.), *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, München 1974, Studienausgabe Bd. 5, S. 1260ff.; Jörg Zimmermann, *Das Schöne*, in: Herbert Schnädelbach/Ekkehard Martens (Hrsg.), *Philosophie. Ein Grundkurs*, Reinbek 1985, S. 348ff.; Manfred Frank, *Der kommende Gott*, a.a.O.; Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*, (Reprint), Darmstadt 1971; Dieter Henrich, *Hegel im Kontext*, Frankfurt 1971.

255. Vgl. Gerhard Merz, *An einer Ästhetik der Macht bin ich nicht interessiert. Ein Gespräch mit Sara Rogenhofer und Florian Rötzer*, in: *Kunstform International* Bd. 92, Dez. 1987, Köln, S. 176ff.; Bazon Brock, *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit*, a.a.O., S. 89ff.

und Plotin, als Erbe des Humanismus jeweils aktualisiert, sind aber nicht Konzept einer ‚bürgerlichen Ästhetik‘, wenn man unter ‚bürgerlich‘ die Epoche einer Industrialisierung der Arbeit unter Einschluß einer Moralisierung des Selbstbezugs, des universalen Geld-Tausch-Prinzips und des Vorrangs des Privateigentums an öffentlich-gesellschaftlich relevanten Produktionsmitteln versteht. Der später zum Klassizismus degenerierte Gedanke der Klassik, d.h. der vermittelten Unmittelbarkeit des Erscheinens einer absoluten Schönheit, die als ideelles Korrektiv aller gegenutopisch verkümmerten (ästhetisch messbaren) sozialen Verhältnisse dient, hat sich im 18. Jahrhundert parallel zur ontologischen Konstitution des Ästhetischen als Radikalisierung des Kunstverständnisses, als eigentliche Utopie, als geistiger Entwurf begründet, keineswegs aber (wie beim nicht sehr kunstverständigen Kant programmatisch in Anspruch genommen) als Sphäre eines Geschmacks, als Organisation formaler Muster, die ein konsensuell befriedetes Zusammenspiel der außerhalb der Erkenntnis und der Ethik parzellierten freien Einbildung (als einer bloß ästhetischen Neigung) fördern. Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts wird zum Element eines Kulturwandels, dessen Idee auf eine neue Unmittelbarkeit des Empfindens und Fühlens abzielt. Die Sinne erscheinen als eine Instanz, die sich experimentell und empirisch gegen vordem absolut gesetzte nominalistische Ontologien wenden. Durch Selbstbeobachtung, nicht durch Nachvollzug begrifflicher Deduktion erscheint Wahrheit als zugänglich. Für diese Konzeption der Sinne dient als Organ die Konstruktion der Einbildungskraft und des Urteilsvermögens. Deshalb wird das Ästhetische zur Dimension des menschlichen Erkennens schlechthin. Sie begründet die Bedeutungen des Erfahrbaren und zugleich, daß Erkenntnis nur kraft Selbstbeobachtung der Wahrnehmungsvermögen gelten kann, sich also in die Konstruktion der Erfahrungen einfügen muß. Das Ästhetische als Prinzip dieser das Zusammenspiel aller Erkenntnisvermögen an sich selber zur Darstellung (oder: Meta-Reflektion) bringenden Erfahrung verbindet sich deshalb mit der radikalen Idee einer absoluten Kunst und den utopischen Vermittlungskonsequenzen einer Klassik, deren historische Unmittelbarkeit (Erinnerung an die griechische Kanonik) sich als Rekurs auf Natur setzt (hier sind die Konzepte Goethes und Schellings eine Synthese der sich kulturrhetorisch aufs äußerste bekämpfenden Prinzipien von Klassizismus und Romantik). Das Erfahrungsprinzip der Erkenntnis, die kohärente Urteilskraft, welche Scharniere der ästhetischen Reflektion als Vermittlung zwischen Erkennen und Handeln, zwischen Notwendigkeit und Freiheit liefert: das ist das Konzept einer neuen ‚Ästhetik‘, die nicht mehr antik die sinnliche Wahrnehmung meint oder mittelalterlich die Funktion von symbolisch determinierten, visuellen, künstlerischen Darstellungsformen religiös vorgeordneter (und damit gerade nicht ästhetischer Erfahrung zugänglicher) Inhalte. Damit entkoppelt sich das ‚Ästhetische‘ vom Bereich ‚Kunst‘ auf zweifache Weise: aus einer die Krise der Metaphysik und die Selbstzerissenheit des Absoluten darstellenden Kunst wird das ästhetische Argument einer Rückbesinnung auf alle symbolisch differenzierenden Erkenntnisleistungen des Menschen entwickelt. Kunst bleibt ein Versuch, diese Ablösungsbewegung zu thematisieren (seis in der Form sozialpolitischer Intervention, seis als selbstgenügsames Spiel der Formen, seis als Rückkehr zu ideographischen oder ontologischen Ansprüchen). Zum zweiten meint das ‚Ästhetische‘ die aus dieser ersten Abkoppelung folgende Verallgemeinerung der Reflektion auf die Grundlagen einer kritisch zweifelnden, wahrheitsorientierten Erkenntnis, die weder dem Nominalismus der Kategorien, noch dem a-theoretischen Sensualismus vertraut, sondern Ästhetik konzeptuell entwickelt als Bewußtsein der Vermittlung und Vermitteltheit der Erkenntnisvermögen, als informative (synthetische) Selbstdarstellung der

Wahrnehmung und der daraus entwickelten Kohärenz von Erfahrungen, die erst als so koordinierte und reflektierte die Wahrheitsansprüche propositional zur Geltung bringen können.

Es gilt, diese doppelte Bewegung als Konstitutionsgrund des Begriffs ‚Ästhetik‘ im Auge zu behalten. Denn die differentielle Struktur des Ästhetischen als unter utopischen Aktualisierungsinteressen vollzogene Rekonstruktion der anthropologischen Strukturen, der Imagination im Zeitalter bürgerlicher Absolutheitsvision (die Gestalten dieser Vision determinieren zweifellos die kulturelle Semantik bis heute), diese differentielle Ästhetik beschreibt den Handlungsraum der modernen Kunst als aus dem Bewußtsein der Krise der Metaphysik diktierte Opposition zu Unmittelbarkeit beanspruchenden Zeichensystemen, zur kulturellen Selbstdeutung des bürgerlichen Alltags, und als Selbstwahrnehmung der Erkenntnisbedingungen im nach-metaphysischen Zeitalter. ‚Ästhetisch‘ meint hier: das Bewußtsein, weder über Ontologien noch sensuelle Evidenzen verfügen zu können, sondern Wahrheit als strikt hypothetisch auf das Ganze der Erfahrungen bezogene Konstruktion zu denken wie auch diese Erfahrungen als aus Interpretationen und Vermittlung hervorgehende, d.h. auf Darstellungsmodelle angewiesene Konstrukte zu bilden. ‚Ästhetik‘ zielt demnach auch auf Selbstreflexion der Begründung von Erkenntnisansprüchen, die in der Kunst als evidenzkritische verzeichnet sind. Deshalb liefern die Künste (unter Einschluß ihrer medialen technischen Erzeugungsformen) die kulturellen Modelle der Konzeptualisierung der Ästhetik unter den Vorzeichen der aktualisierenden Vermittlung wie der utopischen Bezüglichkeit auf die Folgen einer differentiell auch gegen alle Traditionen des Metaphysischen gerichteten Symbolisierung von Erfahrungen (das ist auch der Grund, weshalb semiotische Deskription ohne die Rekonstruktion des Interesses an interpretierten Erfahrungen kulturell leer bleibt). Erfahrungen sind lesbar als Interpretationen; Kunstwerke sind Interpretationen von Interpretationen. Die Formierung medialer Vermittlung produziert Differenzierungsformen einer kulturell angeeigneten Symbolisierung, d.h. Verzeitlichungen der Anthropologie mit einer utopisch aktualisierten Konstruktion der Geschichte aus der Gegenwart. Ästhetik ist der Zusammenhang der darin als kulturelle Semantik interpretierten Erfahrungen mit den Darstellungsformen erzeugter und modellhaft (medial) ihre Darstellungsformen für weitere Interpretationen verzeichnender Interpretation. Es ist deshalb unabdingbar, die philosophische Radikalität der ‚absoluten Kunst‘ als spezifischen Konzentrationspunkt der allgemeinen Erkenntnisprobleme einer modern angeeigneten Anthropologie zu betrachten und für die theoretischen Strukturen der Ästhetik (Fragen der Einheit und Angemessenheit von Erfahrungen) nicht nominalistisch vorzugehen, sondern das Reflektionspotential der Künste zu Rate zu ziehen. Kategoriale Organisation der Erkenntnis ist Teil dieser ästhetischen Selbst-Vermittlung, einer anthropologischen Differenzierung, die sich auf eine Kultursemantik auswirkt (deshalb auch ein möglicher intimer Bezug zwischen Kunst und Philosophie, der akademisch noch immer bloß randständig gilt, wobei nicht zu übersehen ist, daß die Aufarbeitung der eigenen historischen Herleitung der Philosophie mit den Erkenntnisansprüchen der Naturwissenschaften kollidiert und deshalb die viel vagere Sphäre der ‚Sinndeutung‘ besetzt²⁵⁶).

256. Vgl. dazu Jürgen Habermas, Wozu noch Philosophie?, in: ders., Philosophisch-politische Profile, a.a.O.; ders., Die Rolle der Philosophie im Marxismus, in: M. Gerhardt (Hrsg.), Die Zukunft der

Die Metaphysik der Schönheit läßt in ihrem Zerfall die Bezeichnung des Absoluten (in der platonischen Trinität der unter der Idee des Gerechten befaßten Wahrheitsmedien des Wahren, Guten und Schönen) nur noch als ästhetische Selbstbefragung (und damit Grenzziehung) der Erkenntnisvermögen gelten. Darin aber konstituiert sie die Geltung des Ästhetischen als eine radikalisierte Selbstaufklärung in der Annäherung an die metaphysisch nach Platon (durch christliche Eschatologie und Geschichtsphilosophie) verstellte, ursprünglich unverfügbare Differenz zwischen dem Weltganzen und dem Subjektiven. Die für die europäische Tradition im sinnlichen Scheinen der Idee verdinglichte Metaphysik der Schönheit (als ob darin unmittelbar wäre, was die Funktion des Entzugs aller Unmittelbarkeit hat, aber diesen Entzug absolut ‚zeigt‘) wirkt als Suggestion einer so gearteten Homologie. Deshalb zunächst die Illusion des Subjektiven gegen das Mythische. Später der Verlust des Subjektiven durch Einsicht in die Illusion des Metaphysischen und die neu-mythologische Kompensation dieses Verlustes. Schließlich die geschmackstheoretische Abwehr der Besetzung der Kunst mit den differentiellen Ansprüchen des Ästhetischen, weil die gesetzte Jenseitigkeit der Geschmackszwecke, als eigentlicher Zweck des Zwecklosen, parallel zum Verdacht, Kunst sei nicht Offenbarung (Erscheinen der transzendenten Idee), sondern eine zeichenstrategische Konstruktion der Interpretation menschlicher Belange, auch das Ästhetische als Begründung der an Selbstwahrnehmung gebundenen Erkenntnisvermögen des Menschen von der kulturellen Erfahrung zugunsten einer Reflektion auf die Geschichte der metaphysischen Spekulation oder die bloß passiven, inneren Sinne (die transzendente Ästhetik in Kants ‚Kritik der reinen Vernunft‘) auszuschließen trachtete. Kulturell bestand ein Zwang, auf Geltungsansprüche kohärenter Erfahrungen nicht zu verzichten, d.h. auf der Erfahrung des Metaphysischen gegen die differentielle (kassuistische, aktualisierende) Erfahrung des Ästhetischen als eines problematischen und vorläufigen Zusammenspiels von Vermögen zu bestehen. Das erklärt die Leistungen einer Reflektion der Urteilskraft im 18. Jahrhundert und ihre Abkoppelung sowohl von den Künsten wie von den darin verhandelten gesellschaftlichen Bedeutungszuschreibungen. Die Künste tauchen nur unter klassifikatorischen Interessesegensichtspunkten auf, trotz der erstmaligen Betonung der Bedeutung, in Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ als produzierender Vergegenwärtigung des Denkens kraft (aktiver und passiver) Einbildung²⁵⁷. Deshalb die Betonung der Naturästhetik als eines Spiegels der Klassik, der Denkfigur einer unmittelbaren Absolutheit oder eines absolut Unmittelbaren. Das Erhabene, das die Sinnesvermögen

Philosophie, München 1975; ders., Die Philosophie als Platzhalter und Interpret, in: ders., Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln, Frankfurt 1983, S. 9ff.; ders., Die neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt 1985, S. 59ff.; Helmut Fahrenbach, Zur Problemlage der Philosophie. Eine systematische Orientierung, Frankfurt 1975; Walter Schulz, Philosophie in der veränderten Welt, a.a.O.; Carl Friedrich von Weizsäcker, Wahrnehmung der Neuzeit, München/Wien 1983, S. 329ff., 359-430; Philosophie als Grundlegung allen Wissens, als eine Primärphysik des Denkens wird von der Erlanger Schule aufrechterhalten; vgl. dazu: Paul Lorenzen, Methodisches Denken, Frankfurt 1986, S. 24ff., 81ff., 142ff.; Wilhelm Kamlah/Paul Lorenzen, Logische Propädeutik. Vorschule des vernünftigen Redens, (rev. Aufl.), Mannheim 1967; Paul Lorenzen/Oswald Schwemmer, Konstruktive Logik, Ethik und Wissenschaftstheorie, (2. verb. Aufl.), Mannheim 1975, S. 181ff.

257. Zur Klassifikation der Künste bei Immanuel Kant: Kant, Kritik der Urteilskraft § 61 [z.B. in: Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, hgg. v. Wilhelm Weischedel, Reprint Darmstadt 1968, urspr. Wiesbaden 1957, Bd. 8].

übersteigt, wird als poetische Leistung des Genies konkretisiert, d.h. auf Kunst übertragen durch die Zugänglichkeit der Unzugänglichkeit der Natur. Das ‚Genie‘ ist der Vermittler einer Natur (angeborene Gemütslage), die als Natur selber der Kunst eine Regel gebe und damit einen Endzweck, der nicht mehr als Denken in theoretischen Zwecken (der Notwendigkeit), sondern nur noch in Suggestionen eines Als-Ob der gestalthaft (ästhetisch freien) Zweckform annehmenden Zweckhaftigkeit, d.h. als Simulation begriffen werden kann²⁵⁸. Die Idealität einer Zweckhaftigkeit der Natur als Suggestion einer ästhetischen Urteilskraft ist ein Begriff, der sich auf die Konstitution von Erfahrungen bezieht, durch den deutlich das Ende aller Systeme der Metaphysik ausgesprochen ist²⁵⁹. Trotz der Auffassung — die von Kant über Goethe und Schelling in den Kulturkampf des 19. Jahrhunderts reicht —, der Mensch sei ein potentieller Endzweck der Natur (dies das Hauptthema des zweiten Teils von Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘), ist es eine Folge der avancierten zeitgenössischen Ästhetik, daß dies nur der Fall sein kann, wenn man die Erfahrungen reflektierende Ästhetik gerade nicht als Grundmodus der an die Stelle der Metaphysik tretenden Interpretationen gelten läßt. Man müßte dann nämlich wieder davon ausgehen, daß sich im Selbstbewußtsein des Menschen die teleologische Unbewußtheit der Natur als Antizipation nachgeschichtlicher Versöhnung mit der Logik der Evolution realisiert und potenziert. Daß dies zur Auflösung des Historischen führte, weil Erfahrung dann nicht mehr Erfahrung der Differenz ist, liegt auf der Hand. Kant selber — das ist seinem Ausblenden der in der Kunst konkretisierten ästhetischen Strukturen zuzuschreiben — neigt tatsächlich (im Sinne seiner lebenslang verfolgten ‚Systematik der Natur‘, der gerade seine Erkenntniskritik den Boden weggezogen hat) dazu, aus Gründen des ästhetischen Abschlusses seines Systems, von einer teleologischen Begründung der Ästhetik auszugehen. Die Natur produziere den schönen Menschen. In seiner Idealität komme ihre Teleologie zum Ausdruck. Die Philosophie der Kunst übertrage das auf den Menschen als eine zweite Natur. Dessen Selbstproduktion als Geschichte entfalte die als Unterbau gesetzte Teleologie der Natur. Ein solches Konzept würde natürlich von einer differenzlosen Identität und einer Ästhetik als Umsetzung von Naturgeschichte ausgehen. Kant selber relativiert diesen Gedanken, aber als Hoffnung beschließt eine so in Kunst gefasste Idealität einer Teleologie der Natur die Perspektive seiner Kritik der Urteilskraft. Diese Relativierung ist der damaligen Kultur durch die Entdeckung anderer Kulturkreise aufgezwungen. Genauer: *schon* aus diesem Grund ist ihr das aufgezwungen²⁶⁰. Kant als Beobachter der Kultur unter der Perspektive eines Interesses an Selbstreflexion muß diese Relativierung der Identität in Rechnung stellen. Das führt zu einer Bedeutungsverlagerung für den Begriff des Ästhetischen. Nichts ist für die kulturelle Selbstreflexion — medial vermittelt durch Zeugnisse, d.h. Reisen, Bücher, Berichte, Texte — der damaligen Zeit bezeichnender als die dreifache Nuancierung des Begriffs des Ästhetischen bei Kant: theoretisch als Modell der inneren Sinne

258. Vgl. ebda., § 46.

259. Vgl. ebda., § 58.

260. Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a.a.O., S. 104ff., 212ff., 418ff.; vgl. dazu den im weitesten Sinne kulturrelativistischen Rekonstruktionsversuch des durch Kant Ausgegrenzten: Hartmut Böhme/Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel von Kant*, Frankfurt 1983; Gernot Böhme, *Philosophieren mit Kant. Zur Rekonstruktion der Kantischen Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie*, Frankfurt 1986; ders., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Frankfurt 1985.

(Raum und Zeit); praktisch als Erfahrung einmal der Selbstwahrnehmung der Gegenidealität des Wirklichen, zum anderen der synthetisch aktivierten Einbildungskraft die sich am Regulativen (und damit an den Verstandesgebrauch überschreitenden Fragen) entzündet; schließlich die Begründung einer vom Besonderen auf Allgemeines reflektierenden Denkkraft, die sich ästhetisch, als Hypothese einer gelingenden Interpretation oder Spekulation, d.h. einer Simulation von Zweckhaftigkeiten (jenseits, resp. unterhalb von theoretischer Notwendigkeit und praktischer Freiheit) setzt. Nur diese letzte Nuancierung des Ästhetischen, d.h. die Nuancierung einer Nicht-Identität, welche Zuschreibung von partiellen und vorläufigen Identitäten (Bedeutungen) erzwingt, sichert die Anthropologie vor einem Rückfall in eine introspektive Metaphysik, die mikrologisch am Subjekt Konturen der Natur als eines erfahrbaren Enzwecks, d.h. sowohl real-naturgeschichtlich wie real-teleologisch setzt und am Menschen den Vorgriff auf eine gelungene Versöhnung mit der Schöpfung als Produkt von Natur — vorgeschichtlich und zugleich nachgeschichtlich — behauptet.

Der Begriff der ‚Ästhetik‘ ist hier nicht zuletzt gegen solche Konstruktionen zu entwickeln, wobei als maßgebliche Erfahrungen nicht so sehr die Konstitution des Individuellen gelten sollen, sondern die in medialen Modellen zugänglichen ästhetischen Bedeutungsleistungen und Anspruchsformen des Gesellschaftlichen. Die Konstitution eines (dialogisch) Anderen als einer Erfahrung des Selbstbezüge semantisch ertragreich machenden Widerparts bezeichnet eine Selbstdifferenzierung, die nicht von der Situation der direkten Kommunikation, sondern von ihrem Modell als gesetzte Darstellung, d.h. von Kunstäußerungen ausgeht. Konstitutiv gilt gerade aus dem Erfahrungszersplitterung des Absoluten und der gesellschaftlich erzwungenen Differenz zu automatisierten Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen, daß die ästhetische Erfahrung die Metaphysik homologer Identitätsvorstellungen aufgeben muß. Ästhetik wird zur Selbstversicherungsform der Unverfügbarkeit eines so als Anderes gesetzten Eigenen in der Differenz von Denken und Sprechen, Konzept und Werk. Anthropologisch sind für eine Kultur sich selber relativierender und problematisierender Geltungsansprüche deshalb die medial bestimmten Symboliken, Rhetoriken und Künste relevant, denn sie virtualisieren die Zuschreibungen vorläufiger Identität an den Interessen und Dispositionen einer spezifisch ästhetischen Erfahrung; die Kunst als Krise der Metaphysik erzeugt notwendig die mediale Darstellung von Interpretationssystemen (und nicht bloß ihren Interpretamenten), weil der Bruch zwischen Subjekt und Welt nicht mehr als radikale Subjektivität behauptet wird, sondern in die Sozialgeschichte der Medialisierung interpretierter Bedeutungen eingeht. Das gelingt aber durch Einsicht in die Formierungsmodelle der Interpretationen erzeugenden Systeme (Modelle, Apparate, Mechanismen, Programme). Erkenntnis wird zur Selbstwahrnehmung der Nicht-Identität, d.h. zur hypothetischen Vermittlung schon bezeichneter Bezeichnungsmodelle. Eine solche Auffassung vermeidet die Illegitimitätsdrohung, Wissen sei (als Wissenschaft) doch noch Metaphysik und der Politiker und Künstler einfach der zeitgemäße Priester. Umgekehrt muß gelten: erst und gerade Kraft Nicht-Identität werden die Bedeutungsstrukturen der Rhetoriken der Vormoderne als Modelle der Nicht-Wahrnehmung ihrer Künstlichkeit lesbar. Es ist die medial vermittelnde Moderne, welche die ontologische Identität der Vor-Moderne als Revokation der Kritikfähigkeit durch eine noch nicht begründete Ästhetik erzeugt. Objektivierter Überlieferungsgüter werden in den Prozeß der Selbstreflexion einbezogen. Für die semantische Verlagerung der metaphysischen Tradition, aus deren Zerfall sich die Ästhetik der Erkenntnisvermögen als Fiktionalisierungsprinzip ebenso ent-

wickelt wie der mediale Anspruch der Kunst, stehen die Theorieinnovationen Immanuel Kants. Es kann hier kein Anspruch erhoben werden, Kants Theoriegebäude ausführlich gerecht zu werden. Es geht um die Erörterung einiger für die Ästhetik der Differenz bedeutsamer Aspekte. Im speziellen geht es nicht um die Architektur des Kantischen Systems, seine Wirkungsgeschichte als Wissenschaftstheoretiker der Naturwissenschaften, um das Paradigma der systematisierten Erkenntniskritik und seine Auswirkungen auf Literatur und Kultur allgemein. Erst recht kann es nicht um die Geschichte der Herleitung des deutschen Idealismus gehen²⁶¹ oder um die Diskussion des Verhältnisses von Identität und Selbstbewußtsein²⁶². Kant soll hier behandelt werden als Differenzdenker, der aus der späteren Sicht der entwickelten technischen Mediengesellschaft wesentliche, unverzichtbare Maximen für die Behandlung der theoretischen Struktur der Urteilskraft, d.h. also Grenzpunkte der kulturellen Selbstwahrnehmung und künstlerischen Selbstinterpretation des ästhetischen Bewußtseins (sowie Modellbildungen historischer Vorläuferschaft) herausgearbeitet hat.

Die Urteilskraft bildet für Kant die synthetisierende Verbindung zwischen Freiheit und Notwendigkeit, d.h. zwischen theoretischer Erkenntnis und der Moralität von Handeln, zwischen Selbstkritik und der Annahme, Freiheit sei konstituierbar durch Kommunikation, d.h. als gesellschaftliches Regulativ, das spekulative Akte deshalb erfordert, weil Freiheit dadurch produziert werden kann, daß sie nichts anderes ist als ein kultureller Spiegel für menschliches Probehandeln, zumindest einiger seiner Typen, derjenigen, welche auf Darstellung der Selbstverständigungsinhalte bestimmter Ideale – Klassik, Republik Konsens, Freiheit, Mündigkeit – gerichtet sind. Es ist dieser Richtungsakt, der eine apodiktische Diskussion im Unterschied zur theoretischen Selbstwahrnehmung bloß hypothetischer Konstitution und Hypothesenbildung geradezu erfordert. Man kann also systematisch und systembezogen sagen, daß Ästhetik die von Fall zu Fall als vorläufige Einheit charakterisierte Synthese von Notwendigkeit und Freiheit darstellt. Das ist eine Formulierung, die der Zeitrelation der Kulturphilosophie in der damaligen Epoche der politisch-moralischen Emanzipation Ausdruck gibt. Denn diese Einheit beinhaltet den Gedanken des freien Spiels ebenso wie dessen strikt durch den Gedanken des Absoluten bestimmten politischen Gehalte als Gipfel der zur ästhetischen Vision der Mündigkeit konkretisierten Selbstaufklärung, als eine anthropologische Erziehung (solche ästhetisch bestimmte Konkretisierung des Menschen in der Gesellschaft hat in Kantscher Tradition Schiller mit dem Konzept des Spiels verbunden²⁶³). Es ist der Begriff des Spiels, der den Bezug der Erkenntnisvermögen zu den Grenzziehungen ästhetisch leistet: als in Kunst faßliche, d.h. modellhaft, paradigmatisch²⁶⁴ vorgestellte ästhetische Leistung. Kant entwickelt

261. Vgl. Henrich, Hegel im Kontext, a.a.O.; ders., Die Grundstruktur der modernen Philosophie. Mit einer Nachschrift: Über Selbstbewußtsein und Selbsterhaltung, in: Hans Ebeling (Hrsg.), Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne, Frankfurt 1976, S. 97ff.; ders., Selbsterhaltung und Geschichtlichkeit, in: ebda., S. 303ff.; Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, a.a.O., S. 14ff., 59ff., 235ff.

262. Vgl. Manfred Frank, Einführung in die Philosophie Schellings, a.a.O.; Dieter Henrich, Identität und Objektivität. Eine Untersuchung über Kants transzendente Deduktion, Heidelberg 1976; ders., Selbstbewußtsein. Kritische Einleitung in eine Theorie, in: Rüdiger Bubner u.a. (Hrsg.), Hermeneutik und Dialektik Bd. II, Tübingen 1970, S. 257ff.

263. Friedrich Schiller, Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen, a.a.O.

264. Solche Modelle formuliert mit eigentlichen Herstellungsrezepten unter Verzicht auf Allegorien

als Kern der Urteilskraft eine ebenso analytisch verfahrenende wie synthetisch orientierte Größe: die reflektierende Urteilskraft, die vom Besonderen zum Allgemeinen emporsteigt, ohne empirisch-induktiv oder bloß didaktisch-analytisch zu sein. Vielmehr gilt sie als produktives, erschließendes Urteilsvermögen schlechthin: ein Verfahren des Informationsgewinns nicht durch das Befolgen der Kategorientafeln im Rahmen der transzendentalen Deduktion der Verstandesbegriffe²⁶⁵, sondern durch das Auffinden ertrageicher Anwendungsbereiche für das interpretierende Vermögen. Nicht die Bewährung der deterministischen Logik der Begriffe, ihre, aus Gründen der Selbstbegrenzung einer sich metaphysisch in den Verstand einschleichenden Vernunft, rigide Grenzbewachung scheint der Schlüssel zur Erkenntnis, sondern — vorgeordnet — die Wahrnehmung von den Erkenntniszuwachs erbringenden Sachverhalten, die sich als ästhetische Leistungen des sich über die vergleichsweise ‚kalten‘ Klassifikationsbereiche ausdehnenden Einbildungsvermögens beschreiben lassen. Es ist deshalb fraglich, ob man Kant einer bloß intellektualistischen Haltung jenseits der Leidenschaften und Gefühle zurechnen kann, auch wenn sein Bestehen auf der Selbstbegrenzung des Anwendungs- und Gebietsanspruchs der Vernunft als Aufweis eines propositionalen theoretischen Bewußtseins durchaus mit methodischer Strenge den Bereich der synthetischen Urteile apriori (denen ein mythischer Beiklang, eine Evidenz ‚vorgeschossener‘ Information, immer anhaften wird) zu beschränken bestrebt ist. Solche Interpretation²⁶⁶ verkennt die Notwendigkeit der Kritik der Urteilskraft als einer Selbstdifferenzierung des Erkenntnisinteresses: denn nur im Regulativ der Freiheit, die ein apodiktisches Problem, eines der Natur der Gesellschaft bleibt, ist ‚Interesse‘ konstitutiv, die Eigentlichkeitsbehauptung einer Welt an sich außerhalb der Reichweite der Erkenntnisvermögen des Menschen strikte zu vermeiden. Gerade nicht der Dogmatismus einer prinzipiell unerkennbaren Welt der Noumena ist das Ziel des praktischen Begriffs der Moral, sondern umgekehrt: die als Freiheit konstitutiv verbindliche, auch kulturell wirksame Selbstrelativierung der metaphysisch-spekulativen Interessen (die auf dem Boden empirisch entwickelter Werteinstellungen und benennbarer, keineswegs schon anthropologisch gesetzter Vernunftinteressen gewachsen sind; was u.a. für die Antinomie des Gottesbegriffs gilt). Das gelingt aber nicht einem Dezisionismus, einem Dogma antidogmatischer Allgemeinheit; diese Notwendigkeit entspringt nur der ästhetischen Selbstbeobachtung der Wahrnehmungsvermögen und das heißt: der zugleich reflektierenden wie meta-reflexiven Urteilskraft im freien Spiel ihrer interessierten Anwendung und der semantischen Identifikation von Als-Ob-Sachverhalten, fiktiv zugeschriebenen Bedeutungen. Das gilt insgesamt als Zeichenbegriff bei Kant: die ästhetische Formulierung von Sachverhalten, deren ethische Implikationen so behandelt werden, als ob sie Ausdrücke von Naturzwecken sind oder solchen Anspruch geltend machen könnten. Die reflektierende Urteilskraft nimmt insgesamt Bezug auf synthetisch-apriorische Urteile, weil in ihnen sich der Formapparat der menschlichen Sinnentätigkeit als vorgeordnete Instanz regulierender Erkenntnisakte so darlegt, wie er dem nur im freien Spiel seiner Mechanismen äußerbaren Fortlauf der Interpretationen zugänglich ist als nachträgliche Rekonstruktion. Das beinhaltet eine dezidiert

sierungen, d.h. zugunsten einer perfekten Form Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst (1755), hg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969, bes. S. 102, 113, 122ff.

265. Vgl. Kant, Kritik der reinen Vernunft, A 84ff., B 117ff.

266. So z.B. Georg Simmel, Kant, Berlin 1921 (5. Aufl.).

ästhetische Begründung der Synthesisfunktion der Erkenntnisvermögen. Die Zuschreibung einer kalten Intellektualität und eines Kontrollinteresses des absolutistisch eingesetzten Weltgerichts ‚Vernunft‘ durch Kant ist auf seine Theorieklärung spekulativer Vernunftinteressen fixiert. Faßt man den ästhetischen Modus des Bezugs des Allgemeinen auf das Besondere ins Auge, wird umgekehrt deutlich, daß Kant keineswegs Kategorien allein auf alle Sachverhalte anwendet, sondern daß die allgemeinen Strukturen der menschlichen Wahrnehmung das Besondere zu beschreiben versuchen. Solche Art ästhetische Deskription steht im Dienste einer nicht dem Allgemeinen unterworfenen Rettung des Besonderen²⁶⁷. Die Strenge logischer Selbstbegrenzung der Klassifikation, das mathematische Ideal sind hier noch nicht (wie später bei Carnap und Tarski²⁶⁸) kulturelle Ideale schlechthin (habitualisierte Intellektuellenrollen), sondern metaphysik- und damit (damals) ideologiekritische Zugriffe im Interesse moralisch-praktischer Freiheit, die als Regulativ von Aufklärung eine theoretische Selbstaufklärung fordert und damit im eigenen Wertbereich bleibt. Umgekehrt muß Kants Rationalismuskritik seine ästhetisch-differenziellen Interessen an einer Kultur der Republik berücksichtigen. Kant geht im Unterschied zum gängigen Rationalismus nicht davon aus, daß es eine der Logik homolog konstruierte Objektivität der Welt gebe. Nur dort, wo prinzipiell Neues argumentativ anerkannt werden kann, lohnt der Disput und mit ihm der Kampf für die Ideale einer zensurfreien Veröffentlichungsmöglichkeit und eines sich auf begründbare Interessen rückbeziehenden Diskurses unter Weltbürgern. Es wird dabei keine absolute Gültigkeit kultureller Erfahrungen beansprucht. Vielmehr erscheinen Erfahrungen (Deutungsansprüche) als differenziell. Ihre ästhetische Struktur motiviert, sie als vorläufige Modellbildungen für die Wahrnehmung der Modelle selber zu behandeln. Hier kann prinzipiell das Resultat nicht vorgewußt werden. Es geht um Synästhesie: in ihr entsteht allein geistige Freiheit. Freiheit wird bestimmt als gegen die Verlockungen der Metaphysik errungene Einsicht in die Selbstbegrenzung des menschlichen Verstandes. Das Zusammenspiel der Sinne, ihrer Quellen, Stoffe und Formen — die eigentlich synästhetische Qualität der Erfahrungen (d.h. auch des Aufbaus von Interpretations- und Zeichenketten, einer in Hierarchien wechselnden Bestimmung von Identität je nach den miteinander verbundenen Leistungszentren der neuronalen Tätigkeit) als Bedingung der Synthesis — bestimmt sich als Aktivierung der Einbildungskraft durch Vermittlung der Einsicht des Unterschieds zwischen Phänomenen und ‚Noumena‘ als Einsicht in die Sphären menschlichen Denkens. Der territoriale Zusammenhang des qualitativen Unterschieds der Wahrnehmungsvermögen bezieht sich darauf, daß Freiheit und Notwendigkeit allein ästhetisch zu Formen der Selbstwahrnehmung vermittelt werden kön-

267. Eine der Leitfiguren von Adornos Denken, das Theorie als Radikalisierung der Sinne im Übergang zum Nicht-Bezeichnenden konzipiert; vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., v.a. S. 296ff.; vgl. ders., *Negative Dialektik*, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 6, Frankfurt 1973, S. 7-412, bes. S. 137ff.

268. Vgl. dazu: Roderick Chisholm, *Erkenntnistheorie*, München 1979; Bertrand Russell, *Die Philosophie des logischen Atomismus. Aufsätze zur Logik und Erkenntnistheorie 1908-1918*, ausgew. von Johannes Sinnreich, München 1976; Johannes Sinnreich (Hrsg.), *Zur Philosophie der idealen Sprache. Texte von Quine, Tarski, Martin, Hempel und Carnap*, München 1972; Gunnar Skirbekk (Hrsg.), *Moderne Sprachphilosophie*, Hamburg 1976; Dieter Wandschneider, *Formale Sprache und Erfahrung. Carnap als Modellfall*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975; Willard van Orman Quine, *Die Wurzeln der Referenz*, Frankfurt 1976.

nen. Das Gegenspiel von Produktion und Konstitution, regulativen und apodiktischen, konstitutiven und hypothetischen Geltungsansprüchen, die Erfahraug der objektiven Gültigkeit der Gesetze der Natur im Bereich dessen, was menschliche Erfahrungsgegenstände als sinnlich-medial vermittelte Gegenständlichkeit, als erscheinende Sachverhalte, als Gegenstände einer durch Interpretation konstituierten Erfahrung produzieren, der Unterschied zu der sich entziehenden ‚eigentlichen‘ Realität, den Dingen ‚an sich‘: dieser Unterschied ist nicht Resultat einer objektiven Erfahrung (als ob die ontologische Differenz selber ontologisch vorgegeben sein könnte) oder einer bloß manipulativen Projektion der inneren Strukturen, sondern Element einer kulturell vermittelten, ästhetisch formulierten Differenzleistung, die sich an immer neuen Sachverhalten zu entwickeln hat, weil die sie motivierenden Darstellungsformen medial bestimmt sind und damit auf die kulturell entwickelten Standards und Einstellungslagen Bezug zu nehmen haben.

Das ästhetische Bewußtsein der Selbstbegrenzung der Erkenntnisvermögen in dieser problematischen Vermittlung von Urteilskraft, Freiheit und Notwendigkeit ist keine theoretische Einsicht, sondern kann als kulturelle Konzeption im Ausgang aus den Verlockungen einer nihilistisch verkleideten Metaphysik interpretiert werden. Mit der ironischen Demaskierung einer Swedenborgschen Geisterwelt und damit einer semiotischen Kritik der Metaphysik als einer Bezugnahme auf ‚Nichts‘, eines Produktes der bloß undurchschauten Fiktionalität, der autosuggestiven Projektion menschlicher Identifikationsneigungen (die auch traditional fixierte Ontologien abrufft), entwickelt Kant eine Grenzziehung, welche diesseits der nicht mehr kontrollierbaren metaphysischen Spekulation eine Totalitätsbetrachtung erlaubt. Das kann zurecht als entscheidendes Moment in der Entwicklung der unter dem Titel des deutschen Idealismus beanspruchten Moralität der Selbstkritik angesprochen werden²⁶⁹, die im Verzicht auf nicht begründungsfähige Bereiche zugleich die Totalitätsbeherrschung des ihr Zugänglichen durchsetzt — dies entwickelt Kant aus der Absage an die ihn verführenden Gespenster des ‚schönen Wahns‘, von Nichts und Metaphysik, an deren Nicht-Existenz-Erklärung er sich selber zum kritischen Geist erzieht. Kants Ablehnung des Bildungsromans — als Aufsprengen der zentralistisch-hierarchischen, in einem übergeordneten Ich Heruhenden Narrativität zugunsten einer unabsehbaren Zersäuerung seelischer Intensitätsmomente paradigmatisch in Moritzens ‚Anton Reiser‘²⁷⁰ — ist aus dem Mißtrauen gegen die abstrakte Einbildung, das freie Imaginieren motiviert. Den neuen, moralisch erziehenden Glauben sieht Kant erst in einer Destruktion der hergebrachten Metaphysik realisiert. Entziffert werden muß nicht das Objekt für Ausdrücke wie ‚Geist‘ etc., sondern die hinter dieser Bezeichnungsfunktion sich verbergende Dysfunktionalität des menschlichen Denkapparates, der sich nicht mit den Konturen der Erfahrungswelt begnügen kann. Es gilt, diesen Objektbezug anthropologisch als Produkt einer symbolischen Suggestion zu analysieren: in seinem Affektzusammenhang, nicht in seiner Propositionalität. Metaphysik kann verlocken, weil sie Denotationen aus dem eingeübten Spiel der logischen Argumentation auf Bereiche der aus Vorstellungswelten tradierten Einheiten, auf semantische Prädikationen (Koppelung von Ontologie und Grammatik durch

269. So Lucien Goldmann zum Kant-Text ‚Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik‘ (1766); zu diesem Hinweis und dem nachstehend verhandelten Zusammenhang: Lilliane Weissberg, CATARCTICON und der schöne Wahn, in: Poetica 18/1986, S. 96ff.

270. Für die handlungstheoretische Struktur des Bildungsromans als eines Paradigmas für ökonomische Handlungstheorie: Rudolf Lüscher, Henry und die Krümelmonster, Tübingen 1989, S. 87 ff.

die Tatsache, daß nicht denkbar ist, daß, was als Subjekt an Substantivstelle in einem Satz auftaucht, durch Nicht-Sein charakterisiert werden könne: ein Problem, das Parmenides' Seinsbegriff ebenso charakterisiert wie die bei Aristoteles vorausgesetzte mythische Bezüglichkeit der Prädikation auf eine ontologisch vorgeordnete und als existierend bedeutsam gemachte Welt²⁷¹; das Problem ist nicht einfach eines der Äquivokation der Existenzbehauptung und der Kopula-Funktion von ‚Sein‘²⁷², sondern indieser Äquivokation ein ontologisches, nämlich die in Reflektion gesetzte Voraussetzung des Nicht-Reflektierten, das jener erst den Objektzusammenhang liefert, der deshalb mythisch sein muß und als mythische Opakheit sich resistent gegen und in Reflektion erhält; es sei denn, man dehne die Kantsche Territoriumsbehauptung hegelianisch auf die Selbstdurchdringung des Geistes aus) ausdehnt, die apriori den kritischen Interessen nicht Stand halten können. Die Realität des Metaphysischen bleibt bei Kant mindestens als Verführungskraft illegitimen unvernünftigen Denkens und damit als ästhetische Lockung erhalten (weshalb später Kant auf der Interesselosigkeit des Genusses und des Gefallens besteht und in seiner Architektonik die der Urteilskraft zugeordnete Vermittlungssphäre von Lust und Unlust vom auf Freiheit abzielenden Prinzip eines durch Vernunft diktierten Endzwecks trennt, das sich auf das Gemütsvermögen der Begehrung stützt: das Ästhetische hat dann seine Systemfunktion in der Eliminierung von Interessiertheit und Begehrlichkeit).

An diesem Punkt einer Zurückweisung des Metaphysischen (oder des Nihilismus), die dennoch als Spur eines ästhetischen Interesses die Verführbarkeit des Denkens an sich selber bewahren muß, weil sonst die Notwendigkeit der moralischen Erziehung durch Selbstkritik nicht motivierbar wäre, wird die Philosophie zu jener Art von Erzählung, die den Betrug der Einbildungskraft gerade im Interesse einer Begrenzung der Vernunft nicht eliminieren kann (dieser Betrug wird in der Denkfigur des Erhabenen, eines real Existierenden jenseits aller Fassungskraft der Sinnesvermögen und deshalb als Sachverhalt einer ontologisch-metaphysischen Existenz, in der Ästhetik des Naturerlebens zum Paradigma der künstlerischen Katharsis erhoben, die ‚nur‘ fiktional, nämlich ein Modell nach Außen projizierend sein kann). Die Territorialität einer Bezugnahme auf kulturelle Modelle der Interpretation und Aneignung der Existenz liefert ein Prinzip, das Kants Denken in den Zeitkontext einrückt. Seine Interessen werden als kritische Intention konkretisiert durch verschiedene Konzepte der Medialisierung einer differenziell geäußerten Erfahrungsdarstellung, die im Gedanken der republikanischen Kritik aus der Zerstörung der Metaphysik hervorgegangen ist. In dieser Aneignung medial (Revolution, zensurfreie Öffentlichkeit,

271. Vgl. Aristoteles, Kategorien/Lehre vom Satz (Organon I/II), Hamburg 1974 (Nachdruck der Ausgabe von 1925), S. 45ff.; Elemente der aristotelischen Logik, zusammengestellt, übersetzt und kommentiert von Adolf Trendelenburg, bearbeitet und neu herausgegeben von Rainer Beer, Reinbek 1967, S. 110ff., 153ff., 178ff., 184ff.; Aristoteles, Über die Seele, übers. von Willy Theiler, Reinbek 1968, S. 48ff., 84ff., 91ff.; vgl. dazu: Wolfgang Schadewaldt, Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen. Tübinger Vorlesungen Band 1, Frankfurt 1978, S. 122ff., 162ff.; Klaus Heinrich, tertium datur. eine religionsphilosophische Einführung in die Logik, Basel/Frankfurt 1981.

272. Vgl. Ernst Tugendhat, ‚Das Sein und das Nichts‘, in: V. Klostermann (Hrsg.), Durchblicke. Festschrift für Martin Heidegger, Frankfurt 1970, S. 132-161; ders., Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt 1976, S. 512ff.; Klaus Heinrich, Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen, verb. Neuaufl., Basel/Frankfurt 1982, S. 15ff.

moralische Selbsterziehung, Weltbürgertum, Diskurs, Raisonnement etc.) bestimmter Forderungen für die freie Konstitution von Erfahrung liegt der zeitpräzise Moment des Kantischen Denkens, dessen Wahrheitskonturen mit denen der Frage nach der spezifischen Aktualität der Existenz verbunden werden müssen. Die Bedingungen, unter denen Kenntnisse wahr sein können und die sich daran anschließende Analytik der Wahrheit ist nur die eine Seite des Kantischen Denkens. Die andere Seite, die (wie Michel Foucault in einer schönen Vorlesung zu den Kantischen Texten zur Revolution und zu ‚Was ist Aufklärung‘ dargelegt hat²⁷³) einen ganz anderen Typus moderner philosophischer Erörterungen bestimmt, ist die eines insistierenden Befragens dessen, was für Menschen überhaupt ihre Aktualität sein kann. Das impliziert die aktualisierende Vermittlung des Denkens als Selbstkritik der Erkenntnisvermögen, deren Synästhetik als Selbsterfahrung Kraft utopischer Aktualisierung, als Regulativ des anthropologischen Begriffs zu konzipieren ist. Das hat grundsätzlich, sowohl im wahrheitstheoretischen Sinne wie als Spielfeld ästhetischer Selbsterprobung, die Urteilskraft zu liefern. Daß gerade die Urteilskraft das leisten muß, wird deutlich, wenn man sich klar macht, weshalb Kant die Vermögen von Lust und Unlust vom Begehrungsvermögen (Vernunft/Endzweck/Freiheit) ebenso strikte (analytisch, nicht synthetisch) trennt wie vom Erkenntnisvermögen (Vernunft/Gesetzmäßigkeit/Natur). Dabei ist es hilfreich, auf Folgen zu reflektieren, die sich aufzwingen, wenn man auf diese Trennung verzichtet. Wäre die Urteilskraft ein Medium der Darstellung moralischer Postulate, dann würde sie das subjektivieren, was auf transsubjektiven Diskurs angewiesen ist: die Vernunfthaltigkeit des individuellen Wollens und die Begründung eines Deziisionismus. Die Kritik abstrakter Moral wäre dann aber nicht mehr unter einem utopischen Regulativ, der Weltbürgervernunft, zu leisten. Wäre die Urteilskraft ein Medium der Selbsterfahrung der durch metaphysische Geltungsansprüche erzwungenen Antinomien aus Überschätzung des menschlichen Verstandes, dann wäre eine bloß ästhetische Analogie der Erfahrungen zur Metaphysik der Natur (ohne transzendentallogische Klärung) ausreichend, die Antinomien zugunsten einer evidenzmäßigen Aufhebung ihrer polaren Thesen wiederum durch einen individuellen Entscheidungsakt, mithin als bloße Vorstellungsfigur (oder intellektuelle Interessantheit) zu behandeln. Wäre die Erfahrung der Selbstkritik bloß ästhetisch, so wäre eine Erkenntnis Kritik weder durchzuführen noch überhaupt motiviert, denn die jeweilige Sicht könnte immer schon ontologischen Status beanspruchen, weil sie Evidenz gerade in der ästhetischen Analogie der Sinne hergestellt hat, von denen nicht einzusehen ist, weshalb sie von der Natur des ‚Eigentlichen‘ sollten getrennt werden müssen (eine solche Vorstellung pflegen die ästhetischen Betrachtungen um den Begriff des ‚Autopoetischen‘ sowohl in der neueren konstruktivistischen Erkenntnistheorie wie in Systemtheorien). Die Verbindlichkeit des Naturganzen als einer bloß auf die Erfahrungswelt der Menschen bezogenen Konstruktion wäre ebensowenig begründet wie die apodiktische Vorgabe einer Moral, deren Konstruktionsideal verbindlich sein kann kraft Produktion der menschlichen Lebensformen (d.h. der Selbsterfahrung der menschlichen Kultur als einer von Freiheit und Wertsetzungen). Was bliebe, wäre also bereits bei Kant ein attraktiver Nihilismus der sich im individuellen Machtwillen behauptenden ästhetischen Selbsterfahrung, eine Nietzscheanisch radikalisierte Immanenz. Angelpunkt der Zuschreibung der

273. Vgl. Michel Foucault, *l'art du dire vrai. Un Cours inédit* (Collège de France, 1983), in: *magazine littéraire* 207/Mai 1984, S. 35ff.

Urteilkraft als eines besonderen Erkenntnisvermögens wie der allgemeinen Fundierung des Zusammenspiels der Erkenntnisse und Sinne ist bei Kant aber die Kritik der Vernunft, d.h. die theoretische Konstitution der Bedingungen der Möglichkeit von Objekten menschlicher Erfahrungen. Im folgenden geht es primär um die Begründungsfunktion der Kritik der Urteilkraft im Kontext der ästhetischen Differenzierung kultureller Erfahrungen (des transzendentalen Entwurfs eines rationalen Subjekts, der utopischen Idealität der bürgerlichen Gesellschaft). In seiner ‚Vorrede zur ersten Auflage 1790‘ zur ‚Kritik der Urteilkraft‘ gibt Kant eine Übersicht über seine Philosophie, die Architektur der Domänen (die das Schema der universalen und der speziellen Ontologien abzulösen haben), seinen Philosophiebegriff, die Zurechnung der Gemütsvermögen und regulativen Prinzipien sowie ein Letztinteresse der erst aus der ‚Kritik der Urteilkraft‘ entwickelten Systemzusammenhänge seiner Philosophie, die auf Konstitution diesseits des alten doktrinären Rationalismus und des Sensualismus setzt. Die Metaphysik der Natur und diejenige der Sitten sind die beiden Bereiche, die erst die eigentliche (von Kant nicht mehr ausgeführte) Philosophie nach dem Durchgang durch die Selbstkritik ausmachen würden. Die drei Kritiken wären Propädeutiken für eine neue (doktrinäre) Metaphysik. Das dürfte ein Grund sein, weshalb Kant der Urteilkraft den merkwürdigen Status einer Logik der Lustvermögen gibt und sie nicht als ästhetische Konstruktion der Vermittlungsmedien der Erfahrungen herausstellt. Ästhetik wird zwar konzipiert als Versöhnung mit den Denkformen der zerstörten Ontologie, aber nur der Urteilkraft ist der Bezug auf ein als Natur gedachtes Übersinnliches erlaubt. Dessen Repräsentation ist nach Kant nicht allein in den als Antinomien zu behandelnden Denkfiguren aufzufinden, sondern auch im Bereich der Gefühle von Lust und Unlust. An diesem Punkt kann die Systemphilosophie Kants problemlos als Bestandteil der Kulturgeschichte der ästhetischen Kompensation religiöser Identitätsformen (der asketischen Kontrolle der nicht restlos getilgten Gefühlsbegeisterung an den Lockungen des Übersinnlichen) gelesen werden. Tatsächlich tauchen Bezugnahmen auf Kunst und empirische Kultur immer in der Weise einer rousseauistisch-winkelmannschen Resurrektion des Klassischen auf. Daß Kant überhaupt das Kunstschöne als Anwendungsbereich des Ästhetischen behandelt und der Kunst die Erinnerung an die Analogien der ästhetischen Evidenzbildung gegenüber einer die Sinne übersteigenden Offenbarung der Natur (die Meta-Natur des Eindrücklichen, des Erhabenen, dessen Erfahrungsjenseitigkeit heutzutage als Prädigma für rituelle Behauptungen der Kunst wieder beleben wird: es zeigt einen ästhetischen Gestus, keinen künstlerischen Gehalt) aufbürdet, belegt nicht nur die Doppelstrategie von Systemabschluß und Erörterung der ästhetischen Dimensionen einer Ethik der Kunst (das ist der Kern des Klassischen: Beanspruchung einer Kanonik nicht-allegorischer Kunst), sondern auch die Funktion, welche Elemente der Kritik der Urteilkraft für eine mediale Ästhetik kultureller Selbstdifferenzierung haben können (und zwar über den immer wieder verhandelten Spezialfall der bürgerlichen Geschmacksbehauptung und der Antinomien des Geschmacks hinaus²⁷⁴).

Kant bezeichnet die prinzipielle Notwendigkeit, den Bezug zum Übersinnlichen sich als im Gefühl der Lust und Unlust als Regulierungsprinzip erhalten zu denken, ohne ihn dort, empirisch, affektiv, anzutreffen, als ‚rätselhaft‘. Offenbar erzeugt der Verstand Regula-

274. Vgl. dazu: Lucius Burckhardt, Der gute Geschmack, in: Bazon Brock/Hans Ulrich Reck/IDZ Berlin (Hrsg.), Stilwandel, Köln 1986, S. 37ff.

ritäten, welche in der Psychologie nicht aufgegriffen werden können. Zwar bestimmt Kant die Ästhetik als Lehre vom Schönen und nimmt damit eine klassizistische Position ein, aber die ästhetische Wirkung wird in der Urteilskraft als Anwendungsfall der praktischen Vernunft nach dem Prinzip der Erfahrungsbildung erreicht. Das bedeutet, daß für die Selbstbeschreibung der Urteilskraft Erfahrungen nicht nur als transzendentallogische Darstellungen der Erkenntnisgrenzen konzipiert werden können, sondern daß umgekehrt (wie später deutlich bei Hegel) die reflektierende Ästhetik des Urteilens an sich selber eine Bewegung beobachten kann, die als Selbstvollzug dieser Denkbewegung widersprüchlich bleibt. Das später, über Hegel vermittelt, bei Schelling und der Romantik außerordentlich dramatische da kulturelle Brüche radikalisierte Problem der Divergenz von Identität und Selbstbewußtsein²⁷⁵ existiert bei Kant zumindest im theoretischen Prozeß nicht, weil dort konstitutives Prinzip der kategorialen Erörterung ist, daß ein ‚Ich denke‘ die Vorstellungen muß begleiten können und deshalb, was immer an Identitätsbedingungen der Erkenntnisse formuliert wird, die Geltung des Selbstbewußtseins keinem prinzipiellen Zweifel ausgesetzt werden kann. Es kann sich als existierend jederzeit beobachten. Offenbar ist der Wechsel von der Beobachtung der kategorialen Propositionen zu dem in ihnen sich als Gewißheit setzenden Selbstbewußtsein weder ein theoretisches noch ein ästhetisches Problem. Die Gewißheit der Selbstbewußtheit ist das Dominierende; Schwierigkeiten der Identität, Divergenzen und Brüche gelten allenfalls abgeleitet. Man könnte auch sagen: Kant hat eine klare Vorstellung vom Selbstbewußtsein noch dort, wo der cartesianisch diktierte Traum des Zweifels das Träumen zum Verschwinden bringt. Kant träumt klar (ganz abgesehen davon, daß er von einer neuen Metaphysik träumt; wie weit er hier klar oder unklar träumt, läßt sich nicht deutlich angeben; jedenfalls hat die Metaphysik noch nichts von ihrer nihilistischen Lockkraft gegenüber den 34 Jahren zuvor publizierten ‚Träumen eines Geistersehers‘ eingeüßt).

Die ästhetische Fundierung dieser Selbstbeobachtung (und davon hängt das Denken der Grenze, d.h. das Sich-Selber-Denken ab) läßt sich theoretisch vereinfachend als Wahrnehmung der permanenten Aktualisierung naturwüchsiger (archaischer, mythischer, ontologischer) Inbegriffe von Erscheinungen bestimmen. Denn nur an diesen Aktualisierungen, die immerhin die Bewegung des Denkens am Gedachten ebenso verdeutlichen müssen wie die Selbstbeobachtung der ursprünglichen Einheit (der Gefäße und Formen von Einbildungskraft) im Selbstbewußtsein, das sich an seinen beobachteten Erfahrungen als Regelmodell selber ins Spiel bringt, sich als Spiel ‚laufen läßt‘: nur an der Entkoppelung von Bezeichnung und Selbstbewußtsein läßt sich die Erfahrung des Funktionierens des Kategorienapparates begründen (es führte hier zu weit zu skizzieren, wie die transzendente Deduktion der Verstandesbegriffe im hier skizzierten Begriff ein ‚ästhetisches‘ Verfahren genannt werden müßte). Daß das Funktionsspiel die Vorstellung des Selbstbewußtseins von der Regelmäßigkeit seines eigenen Modells nicht absorbiert, belegt, daß die Betrachtung dieses Funktionsspiels Gestaltqualität hat und die Ethik der Identität der Erfahrungen, d.h. die Konstruktion eines hypothetischen Zusammenhangs, ästhetisch, Kraft der Wahrnehmung dieser Differenz und ihrer Abbildung auf Modelle automatisierter Regelmäßigkeit ist. Gerade der permanent mögliche Rekurs auf die Kategorienmodelle (abgesehen von den

275. Vgl. Manfred Frank, Einführung in die Philosophie Schellings, a.a.O.; Dieter Henrich, Identität und Objektivität, a.a.O.

Schwierigkeiten der ursprünglichen Synthesis, der transzendentalen Apperzeption und der wechselseitig vorgeschobenen ursprungsphilosophischen Funktion von Apperzeption, Synthese, Einbildungskraft und Identität) zeigt, daß die Differenz zwischen Bewußtsein und Bezeichnung, Zeichen und Anschauungsgehalt des Objekts bei Kant strikte durchgehalten ist, im Gegensatz zu den immer metatheoretischeren Schwierigkeiten einer Schellingschen ‚intellektuellen Anschauung‘, die nur in einer Potenzphilosophie des Natursubjekts auflösbar ist (naturalisierte Selbstsetzung des Bewußtseins als diese versöhnt auflösende Anschauung, die alles Differenzielle, also die Arbeit der Begriffe, aus und durch sich produziert), oder einer Hegelschen Selbsterfahrung des Geistes, die diese Versöhnungsfigur direkt methodisch antizipiert.

Die ästhetische Antizipation der als Lust gerade nicht zugänglichen Repräsentation des Übersinnlichen motiviert Kant in der Einleitung der ‚Kritik der Urteilskraft‘ dazu, für deren Vermögen keine Naturtatsache in Anspruch zu nehmen. Es liegt ihm daran, in der Einteilung seiner Philosophie von vornherein deutlich zu machen, daß keinerlei Struktur bloß repräsentiert werde, sondern daß die ästhetische Struktur insgesamt das Produkt des funktionierenden Zusammenspiels der Vermögen *und* Medium ihrer Darstellung als Repräsentation eine identitätsbedürftigen Erfahrung sei, d.h. (modern und im Unterbau des Kantschen Textes gelesen) Produkt einer Simulation, welche die als Erfahrung rekonstruierten Grenzen des menschlichen Erkennens in einer utopischen Aktualisierung und anthropologischen Differenz (Denken als Bewegung des Lebens diesseits des Unverbrüchlichen, Denken als Produkt der Divergenz, Produkt der natürlichen Unnatürlichkeit des Menschen) modellhaft, inszenatorisch weiteren künstlerischen Differenzierungen öffnet und damit kulturell disponibel macht (die Struktur des kulturellen Selbstbewußtseins als einer ästhetischen Praxis folgt aus dieser Einteilung der Denkvermögen).

Daß ein ästhetischer Überschuß entsteht, wird schon aus dem Prinzip der praktischen Vernunft deutlich: gegenüber den Optimierungsproblemen des theoretischen Wissens fügt Freiheit der Welt etwas nicht Vorfindliches dazu. Auch wenn diese Umwandlung eines Potentiellen in eine Aktualisierung sich nur für die Imagination des Menschen abspielen sollte, kann der Freiheitsbegriff Gesetzesstatus nur in dieser Fiktionalisierung beanspruchen. Freiheit schafft einen Erfahrungszusammenhang, für den sein Zugriff Gesetzescharakter haben soll. Damit ist Freiheit ein nicht-empirisches Vermögen. Denn sie kann sich nicht als Zufall konstituieren. Ihr Strukturaspect erzwingt die Unbedingtheit noch dort, wo sie auf das utopische Regulativ einer Als-ob-Form der Handlungen und ihrer Wirkungen ausgerichtet ist. Gerade diese Differenz zum Empirischen, das Nicht-Natürliche, das gegenüber bloßen Zwängen indifferent Gesetzte ist das, was als ästhetische Dimension des Handlungsmodells auszuzeichnen ist. Selbstbewußtsein ist insofern Identitätslosigkeit, Nicht-Identität: sie bedarf der Identität nicht. Deshalb ist die Zweckhaftigkeit der unter der Form der Gesetzmäßigkeit gedachten Natur ein ästhetisches Surrogat. Der transzendente Rest der Natur (die sich im Erhabenen als übersinnlich-sinnlich substanzialisiert) entspringt einer teleologischen Übertragung des gedachten Zwecks der Sinnlichkeit auf die Gestaltvorstellung von ‚Natur‘. ‚Natur‘ wird dann zum Inbegriff möglicher Zweckhaftigkeit. Die teleologische Übertragung eines Modells simulierter Zwecke auf das, was die Erfahrung insgesamt konstituiert unter Ansprüchen der Realisierung von ‚Realität‘, ist ein ästhetischer Vorgang, demgegenüber die kanonischen Vorstellungen zum Formproblem der damaligen Künste einen bloß historischen Zustand, die singulären Aspekte des Themas markieren. So wird die Urteilskraft schließlich systematisch mechanisiert zur bloßen Mitt-

lerin zwischen Verstand und Vernunft²⁷⁶. Das sei gerade die spezifische architektonische Funktion des mit den merkwürdigen Begriffen der Lust und Unlust benannten Vermögens, daß es eine Analogie zum Modell der Gesetzmäßigkeit ohne Strenge des Begriffs und zum Modell der Begehrung von Zwecken ohne Selbstproduktion des Apodiktischen erlaubt und daß für seinen ästhetischen Status auch die bloß psychologisch-empirischen Empfindungen keine Rolle spielen, weil es ja durch ein Prinzip a priori begründet werden müsse. Dieses Prinzip ist zugleich ein ästhetisches wie ein theoretisches und wird bestimmt als „das Vermögen, das Besondere als enthalten unter einem Allgemeinen zu denken“²⁷⁷. Ästhetisch ist der (symbolische) Mechanismus der Bezugnahme eines Besonderen auf ein Allgemeines, theoretisch derjenige einer (deterministischen, z.B. als Zuschreibungsmodell etablierter Semantiken, Allegorien u.ä.) Bezugnahme vom Allgemeinen auf das Besondere. Daß darin ein wechselseitiger Übergang der Verstandes- und Vernunft-Vermögen, eine Vermittlung von Freiheit und Notwendigkeit möglich ist, verdankt sich allerdings nicht der bestimmenden Urteilskraft (die insgesamt eher als spezieller Anwendungsfall der Kategorientafel, d.h. als theoretisches Vermögen erscheint), sondern der reflektierenden. Denn sie verfügt nicht über eine apriorische Mechanik, im Besonderen das Allgemeine zu entziffern. Vielmehr muß sie Zuordnungen vornehmen, d.h. sie verfährt assoziativ, über Ähnlichkeit oder Kontiguität, in jedem Falle über Verfahren, die weniger den Übergang vom Besonderen zum Allgemeinen belegen als die merkwürdige Tatsache, daß die menschlichen Erfahrungen auch in ihrer theoretischen Konzeption über eine ästhetische Begründung müssen verfügen können und daß diese Begründung, die Herausbildung eines Abschlusses und Zusammenhangs, einzig ästhetisch gelingt. Erklärungsbedürftig ist also nicht der analytische oder synthetische Inhalt eines Schlusses oder Urteils, sondern die Tatsache, daß überhaupt derartige Zuordnungen, Zuschreibungen, Vergleiche vorgenommen werden. Denn im Besonderen liegt dafür keine Notwendigkeit vor: das Allgemeine wäre bloß analytischer Schluß, Explikation des Subjekts aus der Prädikation. Im Allgemeinen ist nicht die spezifische Bedeutungsstruktur eines Besonderen enthalten, das als Besonderes die Frage nach seiner Allgemeinheit stellt, was nur heißen kann, daß Allgemeinheit nicht vorab existiert (als noch unerkannter Begriff, als Extension des Zuschreibungsapparates, als Objektbereich solcher Kategorien), sondern daß ein Regulativ, die Konstruktion eines Als-Ob-Zweckes, den Übergang zu ihr motiviert. Nicht das abzusehende Resultat motiviert die Handlung und Anwendung der ästhetischen Struktur der reflektierenden Urteilskraft, sondern eine darin zum Vorschein kommende Eigentümlichkeit des menschlichen Denk- und Wahrnehmungsapparates: daß der Mensch grundsätzlich unabhängig von einer Einschätzung der Induktionschancen, unabhängig von jeglicher Antizipation des Verhältnisses von Subjekt und Prädikat permanent Interpretationen durchführt, Hypothesen entwirft, kurzum daß er ständig spekuliert²⁷⁸. Anders gesagt: daß er immer schon am Speku-

276. Kant, Kritik der Urteilskraft. Erste Fassung der Einleitung in die Kritik der Urteilskraft, hg. v. Weischedel, a.a.O., S. 173ff.; zur Kritik an der Systemarchitektur und der Unterordnung der Kritik der Urteilskraft in einer von mir, trotz gegensätzlicher Akzentuierung geteilten Argumentation: Jens Kulenkampff, Kants Logik des ästhetischen Urteils, Frankfurt 1978; vgl. auch Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 249.

277. Kant, Kritik der Urteilskraft, a.a.O., S. 251.

278. Die Differenz von Subjekt und Prädikat, die Formel ‚S ist noch nicht P‘ als erkenntnistheoretische Grundformel der Philosophie Ernst Blochs zeigt, daß utopisch-regulative Erkenntnisfunktionen

lieren ist und daß das Werfen von Deutungsnetzen, die Entfaltung von Interpretationen (die spekulativ sind, weil sie gerade nicht von Erfahrungen ausgehen; die utopisch sind, weil sie eine Korrespondenz zum Realen erst herstellen und primär von der ungesicherten Differenz zu allem Objektivierbaren ausgehen; kurzum: weil die utopische Nicht-Identität der Anfang und Bedingungsgrund aller späteren logischen Urteilsakte ist) Bedingungen für die Selbstdarstellung von Kategorien und Urteilsformen sind, bedarf der Erklärung. Diese Erklärung kann nur anthropologisch sein. Die Umschreibung der Tatsache permanenter Entwurfshandlungen meint der hier gegenüber Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ radikalisierte Begriff des ‚Ästhetischen‘. Die Begründung der Erfahrung ist bei Kant auch hier kein Erfahrungsprozeß, sondern Produkt eines Aufdeckens der funktionierenden Denkmodelle. Gerade darin aber ist ein Abschluß der Erfahrungen nicht motivierbar. Gegen den Determinismus der damaligen Naturwissenschaften entwickelt Kant den Begriff einer regulativen Zweckhaftigkeit der Natur, den er ästhetisch entfaltet: die Urteilskraft bezieht sich auf die Mannigfaltigkeit der Natur, die nicht vor oder außerhalb der gedachten Zweckhaftigkeit der Natur existiert, die aber eines ästhetischen Prinzips bedarf, durch das der Zusammenhang des Konkreten als Ordnung der Allgemeinheit selber wahrgenommen werden kann. In diesem Bereich bezeichnet das Ästhetische deshalb eine gewisse Korrektur der Erkenntnistheorie Kants, ein Aufbruch aus der etwas simplen Dualität von apodiktischen und regulativen Ordnungen. Denn die vom Verstand als Einheit des Zweckhaften vorgestellte Ordnung der Natur kann gerade nicht wahrgenommen werden. Das Ästhetische muß hier als Grenze des Verstandes fungieren; das ist kein Produkt der Grenzziehung aus Selbstkritik mehr, sondern eine Begrenzung von Außen, die dem Verstand mangels Gestaltkraft vorgehalten werden muß. Hier wird das historische Dilemma der Anwendung der Urteilskraft auf die Ästhetik der Künste deutlich: Kant neigt dazu, die Vorliebe für kategoriale Hierarchien am Beispiel des Kunstgenusses zu didaktisieren; natürlich werden dadurch vollkommen irrelevante Aspekte zutage gefördert. Denn die Zweckhaftigkeit der Künste ist ein bloß akzidentieller Demonstrationsfall, der sich nicht als Paradigma für die ontologische Annahme eignet, die ästhetisch darstellbare Zweckhaftigkeit des Ganzen der Erfahrungen entsprechen doch immerhin wahrscheinlich so etwas wie einer Struktur des ‚Objektiven‘ und ‚Realen‘. Umgekehrt hätten die Künste in ihrem Wohgefallen diese Zweckhaftigkeit als vom Menschen erzeugte und demnach potentiell natürliche auszuweisen, nicht nur als im Menschen kulminierende Teleologie der denkbaren Zweckhaftigkeit, sondern als reflektionsintensives Endprodukt der Naturgeschichte selbst. Daran wird eine Konstante bürgerlichen Denkens deutlich: die Naturalisierung von Kultur, das Zurückweichen vor der radikalen Immanenz der Zivilisation, vor dem Druck zur Beobachtung der bloß als Problemlage verändert interpretierbaren, prinzipiell aber nicht verfügbaren anthropologischen Grenze der Zurechnung zu ‚Natur‘. Daß dafür die Künste Modelle zu liefern haben, macht nicht nur den ideengeschichtlichen wie ideologischen Bezug von Ästhetik und als Interesselosigkeit gesetztem Zweck des Zwecklosen als bürgerliche Utopie (nicht Realität, denn der Gedanke des Zwecklosen ist eine Utopie, die sich gegen die instrumentelle Vernunft der Arbeit richtet) deutlich, sondern auch eine Systemschwierigkeit

nicht Antizipationen sind, sondern anthropologische Momente; sie gehen nicht aus nachträglichen Asymmetrien bezüglich des Sach- und Bezeichnungsgehaltes der Propositionen und Prädikationen hervor, sondern sind deren Möglichkeitsbedingungen; s. Ernst Bloch, in: Ludwig J. Pongratz, Philosophie in Selbstdarstellungen Bd. I, Hamburg 1975, S. 1ff., hier S. 9.

Kants. Er begründet Moral ästhetisch: die Vorstellung des Zweckhaften suggeriert seine Wahrnehmbarkeit, unterstellt also gestalthafte Projektion. Aber in Wirklichkeit haben diese gestalthaften Projektionen einer kanonischen Ethik und Moral zu gehorchen, weil sie Imagination öffentlich inszenieren und deshalb einer viel rigideren Kontrolle zu unterliegen haben als eine bloß kategoriale Kritik. Denn die Visualisierung und Konkretisierung der ästhetischen Strukturen eines zweckhaft gesetzten Erfahrungsanzuges transzendiert eine Parzellierung von Öffentlichkeit. Kant liefert seinem eigenen Revolutionsverdacht aus, was er als die sich selber erfahrende Wahrnehmungsbasis einer möglichen Zuordnung von Besonderem und Allgemeinem, Sinnesdatum und Kategorie dem Operieren des transzendentallogischen Verstandes, der Urteilsmechanik zugrundelegen muß: die Annahme einer bloß ästhetischen Homologie, einer imaginierten ‚Natur‘, d.h. die Konkretheit einer ‚wilden Anomalie‘²⁷⁹ als Ausdruck der produzierenden Potentialität, deren ästhetische Fundierung als Bedingung der Möglichkeiten des Urteilens gerade im unregelmäßigen Überschuß des Empirischen und sonst *nicht* zum Ausdruck kommt²⁸⁰. Daß Kant solches suspekt geblieben ist, wird deutlich an seiner Doppelung des Naturbegriffs.

‚Natur‘ ist bei ihm Inbegriff der apodiktisch zuschreibbaren Gesetze, die das menschliche Denken den seiner Erfahrung zugänglichen Dingen, den Erscheinungen, aufzwingt. Hier geht es um Projektion, um Abbildung. Zwar liegt dem Aperzeptionsvermögen auch eine aktive Einbildungskraft zugrunde, die erst das einer Realität angepaßte synthetische Zusammenspiel von Sinnlichkeit und begrifflichem Denken erklärt. Aber der Geltungsstatus der den Dingen zugeschriebenen Verhaltensweisen, Eigenschaften, Strukturen, Formbedingungen, Zwecke etc. ist gänzlich abhängig von der Anwendung des synthetischen Apparates des menschlichen Erkennens, d.h. dem über Imagination geregelten Zusammenspiel von inneren Formen und Denkformen (Ästhetik und Kategorien im Sinne der ‚Kritik der reinen Vernunft‘). Nun ist nicht einzusehen, weshalb das freie Spiel einer nur in der Anwendung erprobaren Imagination nicht auch auf die Annahme einer ‚wirklichen Realität‘, einer Objektivität, die unabhängig vom Menschen, also ‚an sich‘ existiert, soll ausgedehnt werden. Was Kant an dieser Ausdehnung hindert, ist seine eigene Disposition zur Metaphysik und sein kulturelles Interesse, den Dogmatismus zu bekämpfen, der durch die Metaphysik als Zwang zum Nominalismus seine ideologische Wirkung entfaltet hat. Das Programm der Aufklärung ist synonym mit dem Interesse an der Selbstbegrenzung der anthropologischen Vermögen. Daß Spekulation eine anthropologische Größe ist, deren Objektivität sich kontra-faktisch, gegen jede Annahme von Realität gerichtet, ausdrückt, und daß gerade diese Art spekulativer Entwurf eine alltagskulturelle Leistung ist, konnte Kant gegenüber der Tatsache der asymmetrischen Verfügung über die Regeln öffentlicher Selektion solcher Hypothesen und Spekulationen nicht gelten lassen: für ihn war das ein bloß ‚allgemeiner Gebrauch‘ von Vernunft, der die hierarchischen Regeln bürgerlicher Befehlsverhältnisse (kulminierend im Gehorsam gegenüber dem ‚absoluten Herrscher‘) keineswegs, und schon gar nicht öffentlich, einer kritischen Revision unterziehen durfte. Kants Negation der ‚Realität‘ (wenn man seine Beschränkung auf die Realität der Phänomene, d.h. der Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrungsgegenständen so bezeichnen darf) ist diktiert aus einem Horror vor der ‚wilden Anomalie‘ einer sich substanziell eröffnenden

279. Vgl. Antonio Negri, Die wilde Anomalie, a.a.O., S. 150ff., 250ff.

280. Vgl. Kant, Kritik der Urteilskraft, a.a.O., S. 254; hier sind Spuren eines aristotelischen Substanzbegriffes und damit einer ontologischen Korrektur des kategorialen Formalismus in Richtung eines eigenständigen Potenzbegriffes beobachtbar.

Natur (das wird der Weg sein, den Schellings Versuche zur Einheit der Kunst- und Naturphilosophie einschlagen²⁸¹). Daß er Objektivität nur als Zuschreibung von Urteilsrationalität gelten läßt und den Hang zu absoluter, vom Menschen unabhängiger, ihm vorgeordneter Natur in die bloßen Affekte einer singular interpretierten Geschichte metaphysischer Spekulationen, mithin als Druck von reizvollen Traditionen, als Dogmatismus der Lebenswelt in die Defizite des Unaufgeklärten verbannt, hat mit dem Apriori seiner Philosophie der Erfahrungsbildung zu tun. Damit gerät die Untersuchung der Urteilskraft in eine mehrfache Kollision: Urteilskraft setzt das Reale als empirisch mannigfaltig, d.h. als tendenziell nicht mit Urteilstafeln kategorisierbar; es begrenzt den Anspruch der logischen Identifikation als gegenüber der Fülle von Sachverhalten unzureichend; da es zwischen Freiheit und Notwendigkeit als empirisches Schlußverfahren, als mögliche, problematisch bleibende Zuschreibung des Allgemeinen zu einem Besonderen, das in dessen Begriff nicht aufgelöst werden kann, vermittelt, kann man auf eine Objektivität des Mannigfaltigen hinweisen, ohne dessen logische Repräsentation rekonstruieren zu müssen; die Urteilskraft bezieht sich auf Phänomenalitäten, nicht bloß auf Phänomene²⁸². Deshalb kann sie, was vorfindlich ist, nicht im Rahmen der Repräsentation der Erscheinungen, sondern nur der Darstellung jeweils in sich bestimmter Konkretheiten, denken. Das Reale ist demnach aus dem freien Spiel der Imagination, nicht aus einer Klasse ontologisch identifizierbarer Gegenstände bestimmt. Es macht keinen Sinn, Imagination auf die kategorial erzeugten Gegenstände rational darstellbarer Erfahrungen einzuschränken. Daß überhaupt ein konkretes Besonderes ein nur problematisches Allgemeines, eine variable Semantik auf Zeit, eine symbolische Zuschreibung zuläßt, verweist auf einen Status von Gegenständlichkeit, die – ob nun real vorfindlich oder imaginativ erzeugt, d.h. zu ‚Realität‘ entäußert – ontologisch eine Differenz zum kategorialen Erkennen bildet. Damit entsteht aus dem systematisch ersten wie abschließenden, Synthesis erklärenden und Allgemeinheit konstituierenden Vermögen, das eine Diesseitigkeit des Realen als Erfahrungswelt hätte bestätigen sollen, eine stetig am Vermögen selber beobachtbare, metaphysiklastige Verschiebung. Es ist diese ‚wilde Anomalie‘, die das Ganze der Erfahrungen nur hypothetisch bildet und deshalb durch realstoffliche Erfahrungen der Differenz, durch hartnäckige Besonderheiten, Divergenzen von jedem Allgemeinen, die Geltung dieser Erfahrung immer wieder an einer vorfindlichen, sich der Konstitution wie der Repräsentation entziehenden Welt (und damit die Erfahrungsordnung) bricht. Man kann dieses Vermögen der Imagination (dieser anthropologische Ausdruck scheint genauer als die ‚Urteilskraft‘ oder ihre Psychologisierung zu Affekten der Lust und Unlust) als Prinzip der Unordnung, des Bruchs, der Besonderheit, der stofflichen Widerständigkeit gegen bloß rationalisierbare Ordnungen, d.h. als Signifikat gegen die Signifikation, als Deregulierung des Diskurses, als Ent-Automatisierung der Klassifikationsstrategien beanspruchen. Deshalb die intime Verbindung von Imagination und Kunst; deshalb aber auch die Kontrollantwort einer didaktisierend kanonischen Ästhetik der Künste, die den Deregulierungsfall des Ästhetischen auf ein System harmonisch gefügter Totalität, auf einen simplen Sachverhalt der konstitutiv-apodiktischen Regelung durch die theoretische Erkenntnis reduzieren möchte. Daß Kant mit seinen Beispielen immer wieder solches praktiziert, zeigt, daß die Anomalie des Konkreten durchaus eine

281. Vgl. Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur, a.a.O.

282. Vgl. Georg Picht, Kunst und Mythos, a.a.O., S. 147, 156, 368, 399, 428, 37, 203ff., 378, 252, 334ff.

Konsequenz der Imagination ist, der seine Urteilskraft nicht beikommt, welche sich als Kompensation für die ästhetische Deregulierung der Erkenntnisvermögen (ohne welche Entwürfe gar nicht zustandekämen) die kanonische Reguliertheit der schönen Künste, d.h. die Kontrolle als Entäußerungsästhetik vorbehält. Kants geradezu panisches Bestehen auf der Interesselosigkeit des Wohlgefallens — die Semantik der Ausdrücke in der ‚Kritik der Urteilskraft‘ belegt die kanonische Harmonisierung ästhetischer Differenzfälle im Wortlaut besser als dieser ideengeschichtlich wirksamer gewordene Ausdruck: „Wohlgefallen ohne alles Interesse“ (§ 6), „uninteressiertes und freies Wohlgefallen“ (§ 5), „Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse (§ 5), „reines, uninteressiertes Wohlgefallen“ (§ 2) — belegt diese an der Notwendigkeit der Systemarchitektur der Imagination selber horrorisierte Konstitution eines Vermögens, dessen Klärungskraft nur möglich ist durch das Zugeständnis ihrer (negativ) wirksamen Anormalität, ihrer Kraft als Mannigfaltigkeit des Konkreten, das Kant nicht einer Synthesifunktion überschreiben kann, welche die Mannigfaltigkeit eliminiert. Es ist hier nicht von Interesse, weiter den Gedanken zu verfolgen, daß Kants formale Klassifikation den Gedanken einer so differenzierten Aufhebung nicht adäquat fassen kann.

Interessant ist dagegen weiter, daß der phänomenale Konstitutionsbegriff ‚Natur‘ weder für die Klasse aller Gegenstände menschlicher Erfahrung zureichend ist noch das innere Gefüge der Vermittlung der Urteilsformen mit dem stofflichen Material ihrer Aneignung, d.h. mit den Signifikaten ihrer Signifikanten, hinreichend beschreiben kann. Der Naturbegriff der kategorial erschlossenen formalen Bedingungen möglicher Anschauungen ist nur das Produkt der subsumierenden Urteilskraft. Entscheidender ist der Umgang mit dem interessanteren Fall der reflektierenden Urteilskraft. Sie setzt die Gegebenheit eines Besonderen voraus; das kann nur Produkt eines ästhetischen Aktes, Ordnung eines in sich bereits differenzierten Vermögens sein. Wäre das nicht so, so erschiene dem Menschen das Allgemeine direkt zugänglich; es wäre keine Begründung notwendig, weshalb vom Tatbestand einer zerrissenen, ihrer Allgemeinheit offenbar verlustig gegangenen Einzelheit her die Einsicht in ein bloß symbolisch gesetztes Allgemeines entwickelt werden müßte. Kant hat nur die Wahl zwischen dem Postulat eines ontologisch zugänglichen Reichs (dann wohl) platonischer Allgemeinheiten oder einer diskursiven Verallgemeinerbarkeit, die nur ästhetisch konstituiert werden kann, was Kant dem unliebsamen Zwang aussetzt, das Vermögen zur ästhetischen Identifikation des Besonderen als anthropologisches Vermögen zu setzen, das immer schon die a-logisch polymorphe Eigenschaft hat, die Überfülle des Konkreten dem strengen Regulativ einer fixen Erfahrungsordnung zu entziehen und den Zuwachs an Erfahrung als Bruch mit dieser Ordnung immer wieder von neuem zu erzwingen. Kant kommt durch die Notwendigkeit der Formulierung eines zweiten Naturbegriffs, der die Ordnung der Erfahrungen als lebendige Konkretheit faßt, in größte Schwierigkeiten. Für unsere Interessen an einer Kultur der Differenz ist dieser Teil Kants der eigentlich, historisch und substanziell, interessante, weil gerade aus der rigiden Selbstbeschränkung menschlicher Vermögen Erkenntnis als ästhetische Kritik zu entwickeln ist und weil die Künste Erkenntnispotentiale liefern, die erst interessant werden, wo klassisch-kanonische, harmonikalistische Ordnungen, Totalität und Interessejenseitigkeit aufhören, wo also, modern gesprochen, die bewußte Medialisierung fiktional gesetzter Erkenntnisdifferenzierung beginnt.

Am klarsten kommen Kants didaktisch-ethische Zugriffe auf die Phänomene der ästhetischen Deregulierung im didaktischen Teil seiner Anthropologie, im Kapitel über Gefühle

der Luste und Unlust (ab § 64), zum Ausdruck²⁸³. Parallele Erörterungen finden sich in der Analytik des Erhabenen (v.a. §§ 25 ff) in der ‚Kritik der Urteilskraft‘. Dort führt Kant die Ästhetik auf dem Hintergrund des mathematischen Ideals in diejenigen Bereiche einer antinomischen Sinneserfahrung, welche — historisch auf der rousseauistischen Linie der Entdeckung des Erhabenen in der Ästhetik der Natur²⁸⁴ — die Unzulänglichkeit der Sinne gegenüber einem erscheinenden Übersinnlichen erfahrbar machen: Übersinnliches, gewissermaßen als Modus des Nicht-Erfahrbaren, kann als Paradigma eines in den Sinnen vermittelten Zugangs zum Sein an sich, wenn auch im Modus seiner Nicht-Darstellbarkeit, also inadäquat, zur Erscheinung gebracht werden. Was das andere sein soll als ein Fall der realen Erfahrung dessen, was die Erfahrungsgrenze des menschlichen Wahrnehmungsapparates übersteigt und also einen ontologischen Skandal darstellt, eine Manifestation des An-Sich für ein regulatives Für-Sich, das menschliche Eingebundensein in spezifische Operationsformen einer zugeschriebenen Existenz, ist nicht auszumachen. Kant nimmt das zwar in die Ästhetik des Unheimlichen zurück, dabei die Repräsentation des Schrecklichen, die ein besonderes Vermögen bezeichnen soll, ist nichts als ein durchaus interessegeleiteter Akt, nämlich die Didaktisierung nicht-akzeptabler Formbildungen einer Lust auf Wirklichkeitsverkehr, auf an sich seienden Stoffe, auf das Konkrete. Man muß bei der Kantischen Behandlung der Ästhetik (der Ästhetik des Abschlusses der Erfahrungen, nicht der Ästhetik der inneren Formen) den Hang, jegliche Hingabe an das Stoffliche zu vermeiden, das Rohe zu transformieren, den Eros nur in der Gestalt der schönen Seele zuzulassen, immer deutlich vor Augen haben. Ein Geschmacksurteil muß für Kant sowohl ästhetisch wie ein Verstandesurteil sein. Das ist für empirische Klassifikationen, für die Psychologie der Erfahrungsorganisation ein sinnvolles Postulat. Für das Kantische Bestehen auf einer Methode, die apriorischen Prinzipien, die jeweils nur einem einzigen Erkenntnisvermögen zukommen, angeben zu können, ist das nicht nur unklar, sondern unzureichend. Die ästhetische Beurteilung einzelner Sachverhalte, die Klassifikation des Schönheitsgehaltes eines empirischen (naturgeschichtlichen oder kulturellen) Datums ist durchaus im Schlußvermögen der Urteilskraft angelegt; für die Beurteilung der Bedingung der Möglichkeit, daß Erfahrung überhaupt aus der Identifikation eines Konkreten mit dessen Verallgemeinerungsfähigkeit als Inbegriff des Mannigfaltigen hervorgehen kann, ist dies widersinnig und zirkulär. Entweder wird Erfahrung als Geltungsmodell argumentativ entfaltet (d.h. in seinen intersubjektiven Mustern entwickelt) oder als Medium für die Aneignung der Differenz, der stofflichen Widerstände für die imaginativ entwickelte Argumentation spezifisch ästhetischer Bedeutungerschließung (damit rekonstruktiv, nicht apriorisch) beschrieben. Aber keinesfalls kann die ästhetische Ordnung einer logisch befähigten Urteilskraft als bloß nachträgliche Entbergung der sie bestimmenden apriorischen Strukturen bestimmt werden (denn das setzte gerade die ontologische Homologie von ästhetischem Vermögen und stofflicher Verfaßtheit der vorgeordneten Welt voraus). Diesen logischen Skandal verbirgt Kant durch Exemplifizierung des Ästhetischen als Kunst, resp. als Vorfällen bestimmter, einzig auf die Subjektivität ausgerichteter Ereignisse und Sachverhalte. Damit kann er

283. Vgl. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Kant, Werkausgabe, a.a.O., Bd. 10, S. 563ff.

284. Das bezieht sich historisch auf das Gedicht Albrecht von Hallers über die Alpen, das Rousseau zum Erhabenheits-Paradigma der Natur erhoben hat; vgl. Georg Simmel, *Die Alpen*, in: ders., *Philosophische Kultur*, a.a.O., S. 113ff.

das Ästhetische überhaupt auf die Gelegenheiten des Schönen *für* ein bestimmtes Subjekt, d.h. als Bestimmtheit eines Objekts und als Bestimmung einer Semantik, die dann bruchlos aus der Kategorienstruktur des Subjekts (der transzendentallogisch erschlossenen Subjektivität) hervorgeht, beschränken. Der ästhetische Reduktionismus kehrt als Kanonik des Kunstschönen, als Klassizismus zurück. Die historische Verfallenheit an singuläre und arbiträre Geschmacksmuster (ähnliches ist von Goethe in Fülle beizubringen: Divergenz seiner allgemeinen Bestimmungen von ‚kanonischem Geschmack‘ und seiner subjektiven Geschmacksfähigkeit gegenüber eigenen Wertsetzungen) ist der Preis für die systemtheoretische Eliminierung der ästhetischen Verfaßtheit des Realen zugunsten eines kunsttheoretischen Reduktionismus, der nicht Erkenntnis bezweckt, sondern die moralische Bezeugung eines ethischen Regulativs. Damit wird das Erkenntnisproblem auf eine didaktische Handhabung von geschmacksrituellen, gesellschaftlich bestimmten Aspekten im Umgang mit Kunstwerken reduziert. Das Konstitutionsproblem einer stofflich verführten Imagination kehrt als bloß ethisches Regulativ im Gespräch unter Kunstfreunden wieder. Kants Ausführungen dazu in der Didaktik der Anthropologie: als ethische Diskurskontrolle eines Ästhetischen, zu dessen semantischem Feld die (auszuschließenden) Fähigkeiten zum Differenziellen, Nichtkategorialen, Stofflich-Konkreten gehören, bewährt sich nicht die Erkenntniskritik, sondern die Bewegung ihrer Begriffe, d.h. die kulturelle Strategie der Kontrolle von zurückzuweisenden Transzendentalitäten. „Schönheit ist allein das, was für den Geschmack gehört; das Erhabene gehört zwar auch zur ästhetischen Beurteilung, aber nicht für den Geschmack. Aber es kann und soll die Vorstellung des Erhabenen doch an sich schön sein; sonst ist sie rauh, barbarisch und geschmackwidrig. Selbst die Darstellung des Bösen oder Hässlichen (z.B. der Gestalt des personifizierten Todes bei Milton) kann und muß schön sein, wenn einmal ein Gegenstand ästhetisch vorgestellt werden soll“²⁸⁵. Es ist eine Konstante der bürgerlichen Ästhetik, das Böse nur als Anwendungsfall der ethischen Bewährung, als Umweg zur erfahrenen Zuschreibungsnotwendigkeit des Schönen gelten zu lassen²⁸⁶. Auf die Didaktisierung des nicht durch den Menschen kontrollierten Erhabenen, dessen mögliche Hässlichkeit der Anwendungsfall ‚Kunst‘ als Geschmacksbezeugung zu bannen hat, verschiebt sich also das wesentlich brisantere Problem der Begründung des Erfahrungsganzen als eines Regulativs, das realiter und nicht nur formaliter die Adäquation seiner Struktur an die stofflich-konkrete Realität konstituieren, also: wahrnehmen, muß. Die „ehrfurchterregende Großheit“²⁸⁷ des Erhabenen wird in Rührung verwandelt. Die Idealität des Nicht-Bösen als ontologisch-normative Bestimmung des Ästhetischen wird zur Rührseligkeit gegenüber dem seiner Zweckwidrigkeit entledigten Ungeheuren, (es sei darauf verwiesen, daß die Horror-Dramaturgie der Spielberg, Lucas und Co. genau dieses Muster mit genau demselben Effekt bewußt verwendet, so daß man in Rückprojektion Hollywoodscher ‚Fantasy‘ auf die diskursive Begründung der ästhetischen Wohlgefälligkeit, die sich *prinzipiell nur an den Grenzen zum Geschmacklosen* konstituieren kann, eine Vorstellungsanalogie hat zur Gestalt dessen, was als Ungeheuer der gebannten Ungeheuerlichkeit das innere Gemüt des Urteilsphilosophen präokkupiert hat). Das ist der Triumph der Affekte, die als Rache gegen die ausgegrenzte Differenzleistung eines nicht auf kanonische Ordnungen beschränkten Ästhetischen in die Gesellschaft der *raisonnée*

285. Kant, Anthropologie, a.a.O., S. 566f.

286. Vgl. Karl Heinz Bohrer, Das Böse — eine ästhetische Kategorie, a.a.O. [s. Anm. 170].

287. Kant, Anthropologie, a.a.O., S. 568.

renden Weltbürger wieder einbrechen, nachdem sie aus der operativen Anwendung des Verstandes mit Entschiedenheit verbannt worden sind (das ist eine Konstante in der Ideengeschichte bürgerlicher Selbstbefindlichkeit geblieben: eine problemlose Mischung szientistischer Kategorienordnungen mit der privatistischen Vorliebe für Kitsch und Religiositäten aller Art). Der Geschmack erscheint dann als Propädeutik wie als Post-Historie einer bloß sittlichen Bildung. Solche Konstruktion verdeutlicht, weshalb moderne Kunst sowohl (in Hinsicht auf die hier dargelegte Semantik) anti-ästhetisch wie anti-bürgerlich ist. Sie entsteht als ‚Blume des Bösen‘ (dazu zählen nicht so sehr die thematisch-sozialen Gesten, sondern die Insistenz auf einer die Wahrnehmungsebenen des Betrachters komplex inszenierenden geistigen Struktur der nach-realistischen Malerei). Und sie behauptet sich als das. Kant behandelt die empirische Mannigfaltigkeit der Naturursachen als zufällige, letztlich indifferente Struktur. ‚Notwendigkeit‘ ist bei ihm ein Synonym für das Vorschreiben der Gesetze durch die theoretische Erkenntnis des Menschen. Ist der erste Naturbegriff Kants vor allem durch die strukturelle Argument der inneren Sinne (der transzendentalen Ästhetik von Raum und Zeit) bestimmt, so ist ein davon getrennter Gebrauch des Begriffs ‚Natur‘ auf der Ebene der Suggestion des Mannigfaltigen zu konstatieren. Dieser Begriff kann bestimmt werden als Divergenz von Einheit (Synthesis) und Mannigfaltigem (Ästhetik der ‚wilden Anomalie‘, des ungeordneten Konkreten). „Also müssen wir in der Natur, in Ansehung ihrer bloß empirischen Gesetze, eine Möglichkeit unendlich mannigfaltiger empirischer Gesetze denken, die für unsere Einsicht dennoch zufällig sind (a priori nicht erkannt werden können); und in deren Ansehung beurteilen wir die Natureinheit nach empirischen Gesetzen, und die Möglichkeit der Einheit der Erfahrung (als Systems nach empirischen Gesetzen), als zufällig. Weil aber doch eine solche Einheit notwendig vorausgesetzt und angenommen werden muß, da sonst kein durchgängiger Zusammenhang empirischer Erkenntnisse zu einem Ganzen der Erfahrung stattfinden würde, indem die allgemeinen Naturgesetze zwar einen solchen Zusammenhang unter den Dingen ihrer Gattung nach, als Naturdinge überhaupt, aber nicht spezifisch, als solche besondere Naturwesen, an die Hand geben: so muß die Urteilskraft für ihren eigenen Gebrauch es als Prinzip a priori annehmen, daß das für die menschliche Einsicht Zufällige in den besonderen (empirischen) Naturgesetzen dennoch, eine, für uns zwar nicht zu ergründende aber doch denkbare, gesetzliche Einheit, in der Verbindung ihres Mannigfaltigen zu einer an sich möglichen Erfahrung, enthalte“²⁸⁸. Deutlich spricht Kant hier die Unterwerfung der Urteilskraft unter die theoretische Erkenntnis aus. Keineswegs muß ein solches Prinzip gesetzmäßiger Kohärenz die Urteilskraft für sich selber, für „ihren eigenen Gebrauch“ annehmen: das gilt gerade nicht, weil für ihren Gebrauch ästhetische Vermögen einer sensiblen Identifikation des Besonderen am Besonderen *vor* dessen Auflösung in das Allgemeine wesentlich sind. Hier wird Kant identitätsphilosophisch: die Kohärenz der Erfahrungen wird ganz einfach als mit der Einheit der Natur identisch gesetzt. Selbstkritik erscheint als methodisch sich selber bewährende Identität. Das weist Kant als einen vor-romantischen Denker aus. Nichts ist daher bezeichnender als die Tatsache, daß die Romantik eine gegenüber theoretischer Erkenntnis autonome Vernunft parallel zu einer Einbindung von Subjektivität in die permanente Identitätskrise als spezifische Domäne des autonomen Kunstwerks entwickelt hat: dieses erhält deutlich die Bestimmtheit der medialen Darstellung utopisch ak-

288. Kant, Kritik der Urteilskraft, a.a.O., S. 356f.

tualisierter Konstruktionen eines Modells von ‚Leben‘, ‚Ich‘, ‚Gemeinschaft‘, die in der Realität nicht auffindbar sind. Diese Autonomie wird nicht subjektiv gesetzt; vielmehr erscheint als Subjektivität die im Werk modellhaft radikalisierte Identität als ihre eigene unüberwindliche Krise. Das eröffnet nicht allein der Kunst eine neue Dimension, sondern ebenso der Ästhetik als der differenziellen Interpretation von kontra-faktischen Darstellungsansprüchen. Bei Kant liefert eine durch das Erkenntnisvermögen konstituierte Ästhetik der Natur ganz einfach das Plausibilisierungsmodell für die Kohärenz von Erfahrungen. Die transzendente Einheit der Erfahrungen wird bei Kant unter Vorgabe eines Gesetzesbegriffs, eben des zweckhaft geordneten Ganzen der Natur, zunächst modellhaft gedacht, dann aber auch empirisch beansprucht. Die reflektierende Urteilskraft erscheint als Gesetzgeber, „die Natur mag ihren allgemeinen Gesetzen nach eingerichtet sein wie sie wolle“²⁸⁹. Die Imagination kann sich deshalb als Selbstvollzug des Spekulativen wännen, weil die reflektierende Urteilskraft in einen endlosen Prozeß der symbolischen Zuschreibung des Allgemeinen zum Erfahrenen verstrickt ist, aus dem im Sinne einer gesetzten Teleologie die Kohärenz apodiktisch freigesetzt wird (in der Negation der Ontologie entwickelt Kant einen Erfahrungsbegriff, der eine ähnliche ‚ontologische‘ Dichte aufweist). So ist klar, daß der theoretisch denkbare singuläre Fall, die Natur entberge wesentlich eine Heterogenität ihrer Gesetze, bloß noch als eine Vorstellung zurückgewiesen werden kann, die uns ‚mißfallen‘ müsse²⁹⁰. Es ist die Lust, die über die apodiktische Kohärenz der empirisch zur Verstandesordnung verlängerten Organisation der Erfahrungen entscheidet.

Die Lust als anthropologisches Vermögen — in gewisser Weise eine Doppelung des Ästhetischen, denn Lust ist normativ als auf den Wohlklang harmonischer Ordnung ausgerichtete Kraft definiert — setzt die ästhetische Ordnung. Es ist die Vorstellungskraft, die aus sich als Wahrnehmungsinhalt die Zweckmäßigkeit der Natur erzeugt. Damit wird²⁹¹ Natur aber wesentlich als Korrelation der bloß stofflichen Ausdrücke einer selbstevident gesetzten Ordnung von Subjektivität konzipiert. Das ist zwar durchaus eine ästhetische Konzeption, aber im Rahmen von Kants Theorieprogramm hat diese ästhetische Fundierung keinen eigentlichen Platz. Das liegt daran, daß Kant Urteilskraft tendenziell als Spezialfall des logischen Bestimmungsvermögens ansieht und die spezifisch ästhetische Problematik erst bei der Suggestion einer Zweckhaftigkeit der Erfahrungen im Abschluß des Systems mittels einer als Endzweck angenommenen Welt des Menschen gelten läßt, dessen Kultur nichts weiter ist als der bewußte Ausdruck des Endzwecks der Natur, also (in typischer Aufgeklärtheit für eine noch utopisch aktualisierte bürgerliche Kultur) auf Natur schlechthin projiziert wird. Zwar ist durchaus denkbar, daß Lust reflektierte Wahrnehmung enthält und daß die individuellen Geschmacksurteile mehr wiedergeben als jeweils aktuelle Vorurteile. Aber grundsätzlich geht es um die als Spielmodell gesetzte Möglichkeit der Anverwandlung übertragener Tugenden. Tugenden der Lebensführung können — wenn sie kommunikativ werden, was für Kants Republikanismus selbstverständlich ist — bloß Kraft erkenntnistheoretischer Legitimierung der Anspruchsgrenzen, aber nicht ästhetisch begründet werden. Die bloß ästhetische Selbstbehauptung als Inbegriff eines herrschaftlichen arroganten Verzichts auf Begründung war damals offensichtlich Haltung der Aristokratie. Daß dagegen ein Erfahrungsbegriff taugt, der die ästhetischen Ansprüche auf

289. Ebda., S. 260.

290. Ebda., S. 262.

291. Vgl. ebda., S. 263ff.

Antinomien des Geschmacks reduziert, ist plausibel: damit wird dem Naturrecht der Hierarchiebildung aristokratischen Zuschnitts der Boden entzogen. Die Disputationsnotwendigkeit bloßer Geschmacksbehauptungen weist nach, daß es gar keine so beschaffene Materie gibt. Damit ist die Ontologie der ästhetischen Würde und ihre gesellschaftliche Macht (Kirche und Adel) zurückgewiesen.

Das ist ehrenwert und nachvollziehbar. Meine historische Kritik setzt dort ein, wo Kant ästhetische Erfahrung und Selbsterfahrung des Ästhetischen identifiziert, wo er also die Kohärenz der Erfahrungen als Selbstobjektivation noch des individuellsten Genusses, d.h. als eine rigide Selbstkontrolle des Ästhetischen fordert (auch dieser Konzeption ist die Spur des gesellschaftlichen Lebens, der Kampf gegen den Feudalismus eingezeichnet). Deshalb dominieren letztlich die Ideale von Mathematik und Physik, nicht die idifferenzielle Erörterung hermeneutischer Motive. Deshalb hat die Urteilskraft programmatisch²⁹² die formale Zweckmäßigkeit nach besonderen Gesetzen, nämlich der Wahrnehmung der stofflichen Homologien, der Besonderheiten in der Selbstreflektion des Erfahrungsganzen als eines Inbegriffs von Natur — als Qualität, als Begründung, als Abschluß — dreifach zu setzen. Die teleologische Urteilskraft erscheint als aus der Logik der ästhetischen Urteilskraft produzierte. Eigentlich sind beide ästhetisch, unterscheiden sich aber ihrem Gegenstandsbereich nach. Die teleologische ist auf das Ganze der Erfahrungen ausgerichtet, nachdem die ästhetische die Erfahrungen gestalthaft in Modellen von Natur organisiert hat (was keinesfalls nur als methodisches Prinzip gilt, sondern einen realen Interpretations- und Darstellungsprozeß erfordert²⁹³). Deshalb ist das Ordnungssystem der Erfahrungen identisch mit der Idealität der Zweckmäßigkeit von ‚Natur‘ und dem folgenschweren Zugeständnis, Natur als Inbegriff der Objektbestimmungen aller Elemente zu verstehen, die eine Abbildungsmenge der vorgenommenen, subjektorientierten Erfahrungssimulationen darstellen. Der semiotischen Differenz problematisierter Erfahrungen liegt also theoretisch die Simulation der apparativ aufgefaßten, subjektiven Ordnung als Idealität von Natur schlechthin, als transzendente Struktur aller empirisch vorstellbaren Sachverhalte zu Grunde. Das entzieht den sich nach-kantianisch wahnenden aktuellen Philosophien einer simulatorischen Erhabenheit, z.B. Baudrillard semiotischer Katastrophe, den Boden. Die ästhetische Fiktionalisierung Kants, die Projektion des Naturregulativs kohärenter Ordnung auf die Leistungen eines nach Außen projizierenden Vermögens des ästhetischen Urteils, bezieht sich schon bei ihm auf eine Medialisierung, der ‚Natur‘ abhanden gekommen ist, praktiziert schon die Autonomie der Signifikation gegen strategisch entwertete Signifikate (die technische Simulation bewegt sich kohärent auf dem kantischen Boden einer sich selber als gesetzkonform erzeugenden Simulation des Denkens an Stelle des ‚Ganzen der Natur‘). Hauptkritikpunkt an Kant bleibt, daß er die ästhetisch Differenz erzwingende Kultur nicht als Modell und Stoff dieser Simulation setzt, sondern als teleologischen Endpunkt einer den Systemphilosophien Genüge leistenden Natur suggeriert. Das beschließt die ‚Kritik der Urteilskraft‘ textstrategisch in der Unschuldsvermutung eines bloß ‚Methodenlehre der teleologischen Urteilskraft‘ genannten Anhangs²⁹⁴ (‚Kritik der Urteilskraft, §§ 83ff.) abgeschwächt. Hier opfert Kant sogar seinen moralischen Rigorismus, der trotz der

292. Vgl. ebda., S. 268ff.

293. Das hat Hegel zum Ausgangspunkt seiner Kant-Kritik genommen; vgl. dazu Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse, a.a.O.; ders., Moral und Sittlichkeit, in: Merkur 12/1985, S. 1041ff.

294. Kant, Kritik der Urteilskraft, S. 551ff.

Zweckhaftigkeit des Menschen jegliche Instrumentalisierung der Person verbietet. Der Mensch erscheint als Mittel der ontologischen Mechanik jener Glückseligkeit, die Natur auf Kultur verlängert (es wäre eine reizvolle Kritik, deviante Verhaltensmodelle auf kasuistische Fragen, z.B. des Eigentums an Leben zu beziehen). Die Tauglichkeit des vernünftigen Lebens hat sich gänzlich der Kultur unterzuordnen. Die Idealität der bürgerlichen Gesellschaft ist die utopische Aktualisierung jener anthropologischen Zuschreibung, die Natur als Kultur setzt: Endzweck. Es wundert nicht, daß Kants gegenutopisches Regulativ zu dieser utopischen Differenz den Krieg setzt, der für unvermeidlich erklärt wird, solange die Utopie nicht Ontologie ist: Endzweck als naturwüchsig gesetzte Resultante des harmonischen, freien Kräftespiels ohne Reibungsverluste zwischen Individuum und Gesellschaft. Trotz der Skepsis gegen allzu banale Versionen des Fortschritts ist die bürgerliche Vision Kants bestimmbar als aus der Ästhetisierung des Begriffs des Menschen hervorgehende Mystifikation zugeschriebener Natureffekte. Modellhaftigkeit der Erfahrungen als Selbstzweck der anders nicht denkbaren Subjektivität supponierten der Natur selber die Unverfügbarkeit von Subjektivität, deren Zweckethik dennoch als im Dienste der Kultur aufgehobene gedacht wird. In ihrer Zweckhaftigkeit wird die Person selber tangibel; sie kann auf ein Mittel reduziert werden. Das eben gebietet Vernunft: die Einsicht, daß die apodiktische Geltung des Menschlichen nur eine vorläufige ist für den Fortschritt der Kultur, dem die Einsicht in die Destruktivität ebenso abgeht wie die Möglichkeit, auf die technische Ausrichtung des Menschen auf den Endzweck aller Zwecke, des ihn selber zum Mittel degradierenden Zwecks, verzichten zu können. Indem Kant den Begriff des Ästhetischen als Ordnungssuggestion der hypothetisch als Ganzes der Natur gedachten kulturellen Fortschrittlichkeit instrumentalisiert, hat er auf das in den Gefilden der Subjektivität beheimatete Recht auf ein Handeln nach eigenen Zwecken verzichtet. Daß historisch eine Logik der Forschung und nicht eine Logik (der Probleme) der Umsetzung aus diesem Ansatz entsprungen ist, ist folgerichtig.

Die Vernunft wird zu einer Gewalt, mit der die Natur sich selber veredelt, um der Entwicklung eines begrifflichen Abstraktums ‚Mensch‘, ‚Menschheit‘ Platz zu machen. Dort setzt die ‚Dialektik der Aufklärung‘ an, die im Verzicht auf die ästhetische Kritik der Zweck-Mittel-Logik und einer naturgeschichtlichen Vernunft den Endzweck der Entartung, den Abfall von aller Natur, die Apokalypse entgegensetzt (dies in der Denkrichtung Kants; das synthetisch-apriorische Erkenntnisvermögen wird bei Horkheimer als gesellschaftliches Subjekt der Transzendentalität konstituierenden Arbeitskraft und nicht wie bei Peirce als semiotische Transformation des Zeichenbewußtseins konzipiert²⁹⁵; es geht ihm um ein materialistisches Zeichenbewußtsein im Rahmen einer Theorie der Arbeitsgesellschaft). Moral erscheint als absolute Selbstsetzung des Zweckes, damit, unvermeidlich, als Tugendterror. Die Natur erscheint dem Menschen teleologisch untergeordnet, da dieser selber Gegenstand ihres Endzwecks ist. Subjekt der Moralität und Endzweck der Natur werden austauschbar: es handelt sich um leere Begriffe. Für solche entwickelt Kant eine Vorliebe: das allgemeine Schöne und das interesselose Wohlgefallen sind Begriffe der Be-

295. Vgl. Max Horkheimer, *Kritische Theorie*, 2 Bde., Frankfurt 1968; Karl-Otto Apel, *Einleitung zu: Charles S. Peirce, Schriften*, 2 Bde., a.a.O.; ders., *Von Kant zu Peirce: Die semiotische Transformation der Transzendentalen Logik*, in: ders., *Transformation der Philosophie*, Bd. 2, Frankfurt 1973, S. 157ff.

griffslosigkeit. Nur in dieser Begriffslosigkeit sieht Kant die Ästhetik als eine nicht auf Wahrnehmung bezogene Qualität gerechtfertigt. Es ist die Notwendigkeit, die Erfahrungen hinsichtlich ihres Gestaltanspruchs als Endzweck einer bloß angenommenen Natur zu erfahren, welche den Abschluß der Erfahrungen ästhetisch formuliert. Die besondere Begründung der Ästhetik des Erfahrungsganzen ist doppelt angelegt. Einmal bedarf der Zusammenhang der Sinne mit den Kategorien einer Basis im Beurteilen selber, den alltäglichen und momentanen Hypothesen. Diese Beurteilung ist immer ästhetisch motiviert, wenn man das Interesse an Weltdeutung durch den anthropologischen Zwang zu einer imaginativ vorgenommenen Symbolisierung bestimmt sieht. Zum anderen erscheint die Vorstellung, Erfahrungen bedürfen eines Zusammenhangs, der mit Gewißheit nur im Identitätsgefüge, einer Ganzheit (also auch in extensionaler Begrenzung, intensionaler Dichte) aufzufinden sei, nur durch eine spezifisch ästhetische Antizipation möglich. Es ist das Bedürfnis nach Gestalthaftigkeit, das ein Leben als signifikantes und imaginativ regulierbares erzählen möchte. Deshalb setzt Kant den auf Natur projizierten Endzweck des Ästhetischen, die Möglichkeit kohärenter Identität (das ‚ich denke‘, das sich in und als Selbstkritik realisiert), als Kultur und leitet diese re-projektiv aus der Teleologie der Natur ab. Damit wird der Mensch als Zweck eliminiert und zum Mittel der ästhetischen Selbstvollendung eines Naturzwecks reduziert. Kant opfert im Systemabschluß aus ästhetischen Gründen dem Gedanken einer Kontrolle der Erfahrungen seine ethischen Imperative.

Wir haben die Rezeption Kants von der heutigen Behauptung einer nach-zeichenkritischen Simulation her entwickelt. Dabei sind wir an einem Punkt gelangt, der in der kritischen Begründung der Semiotik, bei Kants Hypothese einer Lektüre der Natur, ‚als ob‘ diese Qualitäten ihrer signifikanten Zuschreibung bereits als Simulation enthalten sein würden, verdeutlicht, daß der ästhetische Endzweck nicht Produkt einer Zeichenstrategie ist, sondern Resultat einer Simulation: dieses ‚als ob‘ ist Projektion eines Modells auf einen Bildschirm, der durch diese Erzeugung als Regulativ seiner ‚Realität‘ fungiert. Daß die Identifikation der Erfahrungen selektive Signifikanz erfordert, ist das semiotische Prinzip, das Kant als Selbstkritik des Bezeichnungsbewußtseins durch die Differenz von Denken und Bezeichnen (oder: Erfahrung und Reflektion) systematisch ausgeführt hat. Daß die Signifikation der Erfahrungen über imaginative Regulierung ästhetische Dimension erhält, ist Produkt eines von Kant in ähnlicher Klarheit so nicht beschriebenen simulatorischen Vorgangs. Simulation liegt also der semiotischen Bezeichnung zugrunde wie umgekehrt die semiotische Differenz erst die Projektion des dargestellten Realen auf eine bewußt als Modell betrachtete künstliche Darstellungsebene ermöglicht. Simulatorische und semiotische Darstellungsstrategien sind Kulturmodelle in demselben Prozeß der zivilisatorischen Aneignung der Bedingungen und Voraussetzungen für die Beschreibung relevanter Erfahrungen. Damit sind beide — Differenz und Projektion — den Drücken einer Selbstkontrolle der verwendeten Zeichensysteme ausgesetzt. Simulation ist die bloß formale Organisation bewußt erzeugter Künstlichkeit. Simulatorische und zeichenkritische Zivilisation bilden keine Gegensätze. Baudrillard kann dies nur annehmen, weil er die Entwicklung der zeichenkritischen Selbstreflektion nicht als Darstellung behandelt. Aber Denken ist nichts anderes als Simulation: nämlich Projektion der Modellstrukturen auf nur als Medialität fungible Systeme einer inszenierten Verdeutlichung. Baudrillard dagegen unterstellt; daß Zeichenprozesse mit kritischem Erkenntnisinteresse sozusagen behaupten, diese Modelle als Natur selber zu rekonstruieren. Kurzum: Baudrillard suggeriert eine Verwechslung der Darstellungsfunktion ästhetischer Zeichen mit der Form simulatorischer Erfahrung. Letz

man den Akzent aber auf die Zeichenaustausch ermöglichenden Medien, die Inszenierungs- und Darstellungsräume, das Rollenrepertoire, die öffentlichen Dramaturgien, die Interaktionsbedingungen von Erfahrung, dann markiert der Schritt in die Simulation (oder gar: eine simulatorische Zivilisation, die eigentlich eine Revokation des Zivilisatorischen bedeutet, weil sie die Reduktion der Vermittlungslasten zugunsten einer neuen, eben simulatorischen Unmittelbarkeit ebenso in Aussicht stellt wie das förderliche ‚Verschwinden des Subjekts‘) bloß einen Formwandel innerhalb der existierenden Kultur, aber keinen Kulturwandel im ganzen. Es ist nicht möglich, dezisionistisch das Universum der semiotischen Zivilisation zu verlassen. Die produktive Leistung von Vorschlägen wie denen Baudrillards besteht darin, für die simulatorische Formulierung der bewußten Zeichenstrategien eine neue Stufe der Selbstreflektion zu beanspruchen. Nicht mehr die Zivilisation der Konnotationen ist der Verständigungshorizont, sondern die Simulation der Konnotationsstrukturen der Zeichen durch Rekonstruktion ihrer Wirkung als operative Prozesse im Rezipienten selbst. Das führt zur klassischen semiotischen Struktur zurück. Aber es handelt sich nicht einfach um dasselbe (vortechnische) Erkenntnissubjekt, sondern um die technische Simulation der Produkte der Erkenntnisse und Formulierungen im Rezeptionsmodell selber. Bisherige (semiotische) Erkenntnistheorie hat primär die Strukturen des Senders, die Wirkungen seiner auf ihn selber untersucht; das war das Paradigma des Kantschen Erfahrungsbewußtseins und der semiotischen Verwandlung seines regulativen Prinzips in eine Metaphysik der Evolution bei Peirce, wo an Stelle des Bewußtseins die Gemeinschaft tritt, an die Stelle der transzendentalen Synthesis der Apperzeption der semiotische Weltprozeß der Interpretation und an die Stelle von ‚Subjekt‘ die Interpretationsgemeinschaft. Wenn nun simulatorisch die Wirkung der Zeichen an ihren Strukturen und Systemen zur Darstellung gebracht werden soll und die Projektionsfläche der Abbildung ihrer Wirkungen ‚Rezipient‘ heißt, dann ist eine neue Stufe erreicht. Der Rezipient spielt die Bestimmungen seiner als Objekt von Simulation an der Verwendung der die Simulation steuernden Zeichen selber durch. Er objektiviert sich an seinen Objektivationen. Das bedeutet eine noch rigidere Abkoppelung von der Versuchung zur Phänomenalität der Phänomene selber als in Kants Konstitution der Bedingungen der Möglichkeiten von Gegenständen der Erfahrung.

Es geht keineswegs um die Geltung der Objekte und die stofflichen Substanzen ihrer sinnlichen Vermittlung. Es geht um die Einsicht in die künstliche Machart von Rhetoriken, Zeichenstrategien, Zeichenmodellen. Deshalb muß die Objektivation, die immer ästhetisch ist, selber durchdrungen werden. Es geht nicht um Repräsentation, sondern um Bezugnahme. Die nächste Phase nach der Zivilisation der Konnotationen ist die Einsicht in die mögliche simulatorische Reproduktion der Veränderung der Zeichenmodelle durch Veränderung des Interesses der Rezipienten. Es geht um eine Zivilisation der Re-Makes. Dazu reicht der Hinweis auf die Semiotik nicht, dazu bedarf es der simulatorischen (technisch-apparativen) Darstellung durch Rekonstruktion des Umschlagplatzes der Zeichenwirkungen: die Rezipientenstruktur der Interpretation tritt an die Stelle des Signifikationsproblems. Es gilt, die Semantiken der Bezugnahmen kommunikativ zu entwickeln. Deshalb werden gerade die technischen Bilderzeugungsmedien zu Prüfsteinen einer solchen Kommunikation, die funktionierende Semantiken voraussetzt und die Bedingungen der zeichenstrategischen Verwendung zusätzlicher Darstellungsformen der Semantiken (künstliche Mitteilungen, Künste etc.) reflektiert. Diese Meta-Reflektion kann man — heuristisch — als simulatorisch gegenüber den Semiotiken der Erfahrungsbezeichnung verstehen, wo-

bei die Prozesse der Selbstkritik vorausgesetzt bleiben und auf der Ebene der künstlichen Projektion wiederholbar sind.

Die ästhetische Rekonstruktion von Grenzziehungen in kulturellen Strategien heute wird im Folgenden anhand einiger relevanter Themen den Übergang zu Ästhetiken der Interpretation skizzieren. Unter dem selektiven Gesichtspunkt des durch Simulation geäußerten Problems der Bezugnahme wird die ästhetische Kritik als Differenzleistung kultureller Kommunikation entwickelt hinsichtlich der Struktur des offenen Kunstwerks (2.7.), einer fiktiven Ontologie künstlerischer Replikate von Alltagsgegenständen auf der Ebene der Fiktion (2.8.), der Aporie der Autopoesie (2.9.) und der Theorie des Theoriemangels durch plurale Bezugnahmen (2.10.).

2.7. Über das offene Kunstwerk hinaus: der endlose Lektüretext der subjektivierten Rezeption

Umberto Eco's „Das offene Kunstwerk“ (die deutsche Fassung enthält unter diesem Titel auch Arbeiten zu den Poetiken von Joyce) ist der seltene Fall einer philosophischen Theoriebildung, die künstlerische Erfahrungen nicht paradigmatisch auf die Subjektivität einer dem System der Künste geschmackstheoretisch zugerechneten Ästhetik einschränkt. Eco nimmt den Prozeß der Kunst in ihrem Erkenntnisanspruch ebenso ernst wie in ihrem modernen Widerstandspotential gegen die Parameter des philosophischen Wissens. Kurz: er ist an den poetischen Praktiken interessiert, am ästhetischen Operieren von künstlerischen Darstellungsabsichten. Diese gelten ihm keineswegs als höherwertige Objektivierung des Ästhetischen. Sein Interesse an den künstlerischen Poetiken ist ein kultursoziologisches: in ihnen spricht sich das Interesse am Verstehen von Zeichenprozessen aus, die in der technischen Mediengesellschaft immer unmittelbar auf die Lebensformen einwirken. Gerade die mit technischen Modellen, Simulationen und entfalteten Kompositionsarrangements (keineswegs nur musikalischen) arbeitenden Künstler finden sein Interesse. Weiter versucht er, Mathematik und Naturwissenschaften über eine Rezeption der Informationstheorie einzubeziehen, die nicht an den üblichen Kulturvorstellungen der ‚Entropie‘ oder dem ‚Wudner‘ der Symmetrie zwischen Kunst, biologischer Mikrostruktur und Naturwissenschaften interessiert ist. An der Darstellung von signifikanten Strukturen in gegeneinander verschobenen, Systemen²⁹⁶ soll das Prinzip der Interpretationsnotwendigkeit der inneren Strukturen der Zeichensysteme und damit ein Prinzip entwickelt werden, das die Rezeptionsstruktur als Produktionsbedingung des Werks formulieren kann. Nur an solchen ästhetischen Strukturen ist Eco interessiert. Er partizipiert an einem Kulturwandel, der zur Entstehungszeit des Buches, am Beginn der 1960er Jahre, modellhaft von Künstlern (in der Musik Kagel, Stockhausen; in der bildenden Kunst die Maler des ‚informel‘) als Zuwachs an Einsicht in Zeichenstrukturen gefördert worden ist und der sich keineswegs auf die hochkulturelle Sphäre beschränkt. Eco dehnt seine Befragung informationeller, rezeptionsbedingter Produktionsformen von den ‚schönen Künsten‘ auf die technischen Medien massenkultureller Bildproduktion aus. In der Dramaturgie der televisionellen Live-Sendung rekonstruiert er beispielsweise²⁹⁷ avantgardistische Strukturen. Schnitt und Montage, Aus-

296. Vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, a.a.O., S. 91ff.

297. Ebda., S. 186ff.

wahl und Organisation der Zeichen, der Kanäle, der Ansichten sind Kompositionen aus dem Blick des Betrachters auf das, was er sieht. Der Künstler und der mediale Bildproduzent teilen beide eine Erfahrung der Verlagerung ästhetischer Formulierung: sie haben die Wirkung ihrer Zeichenstrategien als Bedingungen der Objektivierung der zu wählenden Darstellungsformen zu bedenken. Damit tragen diese Künstler und Ecos Theorie einem Wandel in der modernen Gesellschaft Rechnung, der wie folgend beschrieben werden kann:

- das mit technischen Apparaten verbundene Potential der Aufgeklärtheit steigt in der technischen Medien-Massengesellschaft stetig²⁹⁸ (begründungsbedürftig bleibt, weshalb Aufklärung als explizite Formulierung der Ideologiekritik an einer Kultur begriffen werden soll und nicht zu messen sei an der Fähigkeit, die Technik der Apparate kulturellen Bedürfnissen dienstbar zu machen);
- die Wiederholung der Gesten, Darstellungsweisen, Ausdrucksformen sowohl in den Künsten wie den politischen, sozialen, kulturellen Rhetoriken macht den Prozeß ästhetischer Differenzierung interessant durch die Eröffnung der Lektüremöglichkeiten gegenüber den diese Rhetoriken, Gesten, Objektivationen formulierenden strukturellen Aspekten der Zeichenmodelle (der Rest ist eben: Kulturindustrie, Tourismus, Moden, Unterhaltung als implizite Komplexitäten, die ebenso legitim bleiben wie eine Rekonstruktion von Poetiken, die dem ästhetischen Differenzierungsprozeß näher liegen);
- der Zerfall eines ontologischen Anspruchs an Wahrheit und Schönheit im System der Künste, einer erkenntnistheoretisch mit Geschmacksdogmen verbundenen Ästhetik befreit vom Zwang einer undurchschaut gesetzten Fiktion (Inbegriff des großen Kunstwerks war klassisch nicht die vermittelnde Herausarbeitung der medial bestimmenden Produktionsformen, sondern, im Gegenteil, deren Verbergen hinter dem vollendeten Werk; der klassische Begriff der Vollendung bedeutet nichts anderes als die zum Ideal erhobene Unterwerfung unter einen Kanon der Eliminierung des Medialen; das Kunstwerk hat mystisch zu erscheinen; das vom Menschen Gemachte wird genial erst, wenn es aussieht, als könne es vom Menschen gerade nicht gemacht werden; kurzum: die Ästhetik des Gemachten hat sich an der Vollendung des Scheines des Nichtmachbaren selber zu eliminieren; es ließe sich daran eine Geschichte der Geschmacksdogmatik rekonstruieren: gewisse wesentliche Leistungen der Kunst, welche die Modelle selber durchschaubar, d.h. das Produzieren selber zur Erfahrung des Wahrnehmens machen, sind erst auf dem Hintergrund später entwickelter kultureller Sichtweisen zugänglich, der späte Michelangelo und der Manierismus überhaupt erst verständlich aus der Krise, die als Expressionismus bezeichnet wird);
- Künste und technische Massenmedien sind Formen möglicher ästhetischer Differenzierung; das kritische Potential der Massenkultur darf nicht bloß textlich-diskursiv analysiert werden; man bedarf dazu kontextueller Kritiken²⁹⁹, die die Habitualisierung der Rezeption, nicht die Formation der Zeichenelemente am Objekt untersuchen; damit erhalten Künste und Massenmedien potentiellen Erkenntniswert, wobei die ästhetisch

298. Vgl. dazu auch Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt 1984, S. 9ff., 23ff., 42ff., 54ff., 64ff., 102ff., 135ff., 189ff.

299. Vgl. Tania Modleski, *Auf der Suche nach dem Morgen in den Soap Operas von heute — Anmerkungen zu einer weiblichen Erzählform*, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), *Kanalarbeit*, a.a.O., S. 104ff.

differentielle Wirkung keineswegs nur der bewußten Rekonstruktion zugänglich ist, sondern grundsätzlich dem Gebrauch der Medien, die nicht rhetorisch, sondern praktisch benutzt werden, nicht als Objektivationen von Formproblemen, sondern in Relation zu Lebensformen (andernfalls müßte dekretiert werden, eine Sprache lerne man nicht, indem man sie benutzt, sondern durch Klassifikationsstrukturen ihrer Syntax; das ist ein unsinniger Anspruch, der gegenüber den impliziten Wirkungen z.B. der Comcis oder bestimmter TV-Serien aber geradezu den Aufweis einer speziellen Sensibilität des Kulturkritikers zu liefern hat, der seinen Konsum an Büchern solcher Kritik nicht aussetzen möchte); eines der wesentlichen Verdienste Ecos ist der Nachweis der immanenten Komplexität kulturell abgewerteter Imaginationen- und Symbolisierungsformen;

- die anspruchsvollen, formal verdichteten Künste bilden nur den besonders deutlichen Anwendungsfall einer kulturell relevanten Wahrnehmung; ihr Bezugssystem ist die technisch mediatisierte Gesellschaft, nicht die Tradition der philosophisch ohnehin abgewerteten Ästhetik der Kunst (die mit Kant perfektionierte Auffassung, das Genie sei eine Art Naturkraft, bedeutet eine Subjektverachtung, die bemerkenswert ist selbst für einen Betrachter, der Kunst tatsächlich nicht für ein individuell disponibles Instrument hält und ‚Subjekt‘ immer noch für eine mögliche Selbsttäuschung, die sich mit der Abwehr vorgeblich lebloser, unorganischer Apparate über die eigenen Mechanismen zu betrügen gewöhnt hat);
- Kunst und Poetiken (d.h. zeichentheoretische Darstellungsverfahren auch in technischen Medien) sind immanente, konzeptuell rekonstruierbare Erkenntnisformen, wobei die konzeptuelle Rekonstruktion eine begriffliche Aneignung ist und eine Transformation der Künste und Poetiken in die Parameter philosophischer Selbsterreflektion bewertet; da Philosophie aber aus Gründen der gesellschaftlichen und technischen Entwicklung weder Einheit des Wissens noch Vernunft der Darstellung der Erfahrungen sein kann, hat die Denkform ‚Kunst‘ philosophisch-kategoriale Reflektionen tendenziell immer schon überholt; dieses Prinzip der Deregulierung und der Differenzbildung, das kulturell für Modelle der Aneignung der Beschreibung von Erfahrungen wesentlich ist, wird von einer akademisch immer noch wohl etablierten Philosophie verachtet gestraft, die den Künstlern Unbewußtheit dekretiert, womit eine Fixierung auf die Einpassung allen Denkens in Akte der formalen Begriffsbildung, der Kategorien des Urteilens, vollzogen wird; Kunst erscheint als das, was die Philosophie an dem begreift, was Künstler tun, die nicht wissen, was sie tun; dieser Dogmatismus ist an vorderer Front akademischer Philosophie ebenso wohl etabliert wie eine staunenswerte Gleichgültigkeit gegenüber der eigenen empirischen Kenntnislosigkeit (kompensiert als Kunst der Begriffe der Begriffslosigkeit oder als falsch verstandene Hermeneutik, was dann eine fehlgeleitete Amoralität diagnostiziert)³⁰⁰;

300. So auch Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, a.a.O.; Heidegger, *Ursprung des Kunstwerks*, a.a.O.; Gipfelpunkt von akademiephilosophischem Eigendünkel: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt 1982, bes. S. 9-58; diese ‚erste umfassende‘ Sammlung zu den „Positionen der Kunsttheorie der Gegenwart“ (ebda., S. 9) bringt weder einen Text von Benjamin noch einen von Max Raphael oder Aby Warburg; Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a.a.O., S. 274f. unterscheidet sich davon sympathisch durch das Eingeständnis seiner schmalen Kenntnisbasis in empirischer Hinsicht; Picht behandelt zwar (ebda., z.B. S. 17, 37f., 52, 151, 195) Kunst als Denk- und Er-

- Eco bietet zu solcher Begrifflichkeit eine Alternative durch seine methodische Orientierung auf die Aneignung der Strukturen, Formen, Rhetoriken, Zeichenmodelle, Aussagen etc. durch einen Interpreten; das ist keineswegs in dieser Form neu; neu ist Ecos Radikalisierung dieser Perspektive: er rekonstruiert in der Rezeption die Zeichensysteme als eine durch Rezeption erst produzierte Produktionsstruktur der Zeichen; der Rezipient gilt ihm präventiv als Organisator der Produktion; er untersucht aktuelle Poetiken deshalb auf die Stellvertretung des Rezipienten im Arrangement der künstlerischen Form und ihrer Aussagen³⁰¹ hin; es entsteht ein präventiver Dialog zwischen Regisseur/Produzenten und Betrachter/Rezipienten/Interpreten: diese Modellstruktur belegt die Entwicklung zu simulatorischen Verwendungsformen der Semiotik, denn diese Imagination ist komplex, weil sie auf den ontologischen Objektivationsmechanismus des Kunstwerks zugunsten einer offenen, flüssigen Interpretationsstruktur verzichtet; es sind die nachträglichen Lektüren, deren prinzipielle Offenheit/Unabschließbarkeit die semantische Struktur des Werkes bestimmen, das in seiner eigentlichen Form und Funktion also erst im nachhinein entsteht und das diese Konstitution durch den Fortgang der Interpretationen im Werk selber einzeichnen muß.

Damit sind die wesentlichen Momente der Intention des ‚offenen Kunstwerks‘ benannt: Kunst ist Denken; Poetiken sind zunehmend technisch-mediale Produkte; die Selbstdarstellung der semiotischen Fiktion (das ‚als ob‘) muß simulatorisch konzipiert werden; der Produzent ist ebenso wie der Rezipient Akteur in einer Totalität von Rhetoriken, die es sich anzueignen gilt (womit sich der Objektzusammenhang auf die Re-Makes der Zeichenstruktur verschiebt: Wahrheit entspringt der Produktion von Interpretationen; die Lektüren erzeugen das Werk als Bestimmtheit einer Relation, die das Kunstwerk in die Poetiken kommunikativer Spiemodelle umformen; Produzent ist der perfekte Antizipator der möglichen Bezugnahmen der von ihm verwendeten Rhetoriken, Codes und Zeichensysteme auf Bedeutungen als Beschreibung der mentalen Wirkungen; das gelingt nicht mehr als Fiktion, das bedarf der Simulation: den Zwang sich in das Objekt derjenigen Zeichen zu verwandeln, die man selber als Produzent in erwartbare Objektivierungen einfügt; (daß dieser Komplexitätszuwachs kulturell zunehmend im Bereich der technischen Medien und der Massenkultur geleistet wird, zeigt den Fortgang des Zivilisationsprozesses ebenso an

kennnisform, dennoch gilt auch ihm Unbewußtheit des künstlerischen Schaffens als konstitutiv; Kunst erscheint ihm als Phänomenalität und Selbstobjektivität (ebda., S. 203ff.); Picht grenzt signifikante Eigentlichkeit aus (vgl. ebda., S. 126, 149, 154, 161, 188f., 195, 202, 205ff. etc.). Wesentlich problematischer sind aber die Ausblendungen einer spezifisch ästhetischen Dimension aus der Kommunikationsphilosophie von Jürgen Habermas oder auch der Konstitution von Selbstbewußtsein bei Tugendhat (Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen, Frankfurt 1979); dasselbe Problem ergibt sich aus den Modernitätstheorien von H.R. Jauss oder P. Bürger, die einseitig und eindimensional von Texten, diskursiven Propositionen, aber nicht von Bildern ausgehen. Vielmehr gelten ihnen Bilder nur als interessante Adaptionen der entwickelten Diskursstruktur; vgl. Bürger, *Prosa der Moderne*, a.a.O.; Jauss, *Ästhetische Erfahrung 1*, a.a.O.; ders., *Literaturgeschichte als Provokation*, a.a.O. Mit vielen anderen, die noch nicht einmal den paradigmatischen Bruch mit der subjektiven Geschmacksästhetik nachvollziehen mögen, verwenden sie Kunst als bloße Objektsprache für die bereits etablierten philosophischen Begriffe, lassen sie aber weder als Bewußtseinsform noch als Figuration und empirische Darstellung, d.h. mit medialem Wirkungsanspruch gelten.

301. Vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 132f., 139, 145, 170, 177f., 182 etc.; vgl. ders., *Lector in fabula*, a.a.O.

wie die Qualitäten von Ecos Theorie, der Philosophie als ästhetisches Studium der zeitgenössischen Kultur versteht und nicht zum Anwendungsfall überalterter Kategorien degradiert).

Ecos Thesen können im weiteren konkretisiert werden im Unterschied zu den etablierteren alternativen Theorien. Was sein Prinzip der Interpretationsgebundenheit meint, soll vorab an einem von ihm nicht in Betracht gezogenen Beispiel erläutert werden. Selbstverständlich hat jedes Werk schon immer die Möglichkeit neuer Interpretationen erhalten. Das ist allein schon durch den Fortgang der Adaption von Traditionen klar. Daß Werke offen sind für neue Sichtweisen, daß es insgesamt um Produkte hermeneutischer Sinnzuschreibungen geht, nicht um eine geschlossene Struktur des objektiven Werkes, ist ein Konstitutionsmerkmal von Kunst (und grundsätzlich von ästhetisch formierten Sachverhalten) überhaupt. Ein „offenes Kunstwerk“ ist nicht eines, das historisch immer neue Interpretationen zuläßt (das kann eine Folge der geschmackstheoretisch irreführenden Verrätselung sein, der fehlenden Quellenlage, ja selbst einer Unentschiedenheit der Unklarheit des Künstlers, von wechselnden späteren Zu- und Abneigungen etc.; besondere Beispiele dafür sind die auf individuell-persönliche Überredung ausgerichtete politische Ikonographie der ‚Geißelung Christi‘ von Piero della Francesca³⁰² oder Giorgiones auf eine bewußt individuelle Lektüremöglichkeit hin konzipierte Privatmythologie im ‚Gewitter‘³⁰³, deren Rekonstruktion nur eine sich auf die Lust an der Erzählung verschiebende Interpretation sein kann; das Prinzip einer Iteration der Lektüre gewährt auf der Meta-Stufe der Erzählung von Erzählungen ein ästhetisches Vergnügen des Interpreten). Ein „offenes“ Kunstwerk realisiert seine konzeptuelle Bestimmung bei Eco dadurch, daß in der Kompositionsstruktur das Arrangement der Bedeutungen, die Struktur der Zeichen so angelegt ist, daß das Werk erst in der Interpretation produziert wird. Also: nicht einfach Angleichung der Wahrnehmung an einen poetisch vorgeordneten Objektivationszusammenhang, der ontologisch das Werk als die Summe der in ihm abschließend enthaltenden Elemente konstituiert, die ein Betrachter rekonstruieren kann (oder auch nicht); sondern: die Produktion der Relation zu einer offenen Zeichenstruktur, deren Intentionalität zur Summe der Bezeichnungen gehört, die der Interpret ihr durch seine Tätigkeiten einschreibt. Es ist diese Relationierung³⁰⁴, die das Darstellungsmodell der Interpretation auf die Werkstruktur rück-projiziert, welche den Zusammenhang ermöglicht. Dabei reicht das bloße Konstatieren solcher Möglichkeiten nicht. Das offene Kunstwerk ist nicht eines jener Produkte der ‚minimal art‘ oder der Konzeptkunst, an denen die Betrachter ihre Wahrnehmungsstrukturen durchspielen (und das nicht selten auch gezwungenermaßen tun müssen, ob sie wollen oder nicht). Eco hat die Malerei des ‚informel‘ im Auge, wo die Bewegung der Produktionsstruktur überhaupt nur Sinn macht durch die Annahme eines den Bedeutungszusammenhangs aus den dargestellten informellen Faktoren herstellenden Betrachters. Interpretation ist hier nicht Rekonstruktion der Form (die es als solche gar nicht gibt), sondern Produktion der Form auf der Basis der kompositionellen Sprache der Herstellungsmittel, der In-

302. Carlo Ginzburg, Erkundungen über Piero. Piero della Francesca — ein Maler der frühen Renaissance, Berlin 1981.

303. Salvatore Settis, Giorgiones ‚Gewitter‘. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982.

304. Vgl. Eco, Das offene Kunstwerk, a.a.O., S. 148, 152, 162, 58, 129, 141, 164f., 184f., 206, 264, 268, 325, 338, 412ff., 434.

formalien (Material, Bezeichnungsvorgang auf einer Fläche, Verhältnis von bedeutungslosen und signifikanten Teilen, Strukturen, Farben, Kratzspuren etc.; das ist der Grund, weshalb die Bilder von Georges Braque um 1919 nicht zu diesem Form-Inform-Zusammenhang gerechnet werden, obwohl er seine Bilder damals unter Beimischung von Sand entwickelt). Die wesentliche Produktionsstruktur sieht das ‚offene Kunstwerk‘ als Präzisierung der Bildmittel (Eco entwickelt seine Gedanken in erster Linie der neueren Musik der damaligen Zeit entlang; uns liegen die Aspekte der Malerei hier näher) aus der Perspektive der sie erst verdeutlichenden Interpretationen, der sie modulierenden (durch sie nicht mehr modellierten) Lektüren. Das bedeutet keineswegs eine Minderung der Idee des Produzenten. Dieser verschwindet nicht unter der Automatisierung eines tiefenpsychischen oder bloß motorischen Bewegungsrituals. Im Gegenteil dazu steigen die Ansprüche an das Bewußtsein in solchen Entwurfspartituren noch, gilt es doch, die semantischen Felder intentionaler Bestimmtheit vielschichtiger und komplexer anzulegen. Ecos Theorie und die von ihm außerordentlich präzise beschriebenen Poetiken indizieren einen Kulturwandel, der sich als Komplexitätssteigerung durch die Herstellung von Interpretationsstrukturen als Produzierens selber beschreiben läßt.

Ein von Eco selber nicht behandeltes, da zeitlich viel früheres Beispiel ist das islamische Ornament, speziell in seiner spätesten mittelalterlichen Ausprägung: den Gemächern der Alhambra in Granada. Es gibt hier Eigenheiten, die bemerkenswert sind: mathematische Strukturen, eigentliche gruppentheoretische Generierungen von Ornamenten, die sich im Positiv-Negativ-Wechsel von Vorder- und Hintergrund lesen sowie als strukturbildende Wahrnehmungsmodelle der über die Flächen hinausgreifenden Verbindungsteile beschreiben lassen, die hier — auch auf Architektur bezogen — die sensuelle Verdichtung an Selbstbeobachtungsformen binden. Das Gefügte als Konstruktion wird verdeutlicht. Aufgrund des sakralen Bildverbotes spielen die Inschriften, poetische Iterationen der Symboliken von Macht (Salomon-Mythologie) und geordneter Natur (Wasser, Gärten, Tarnung der inneren Funktionen, die außen nicht ablesbar sind), sowie der Repräsentation der Früchte des Glaubens in der Kultur der Herrscher eine herausragende Rolle. Neben der Schrift dominieren vegetabilische und geometrische Formen. Die geometrischen Prinzipien stehen ganz im Dienste einer Idee des Ornamentalen, die man als Verdeutlichung des Bruchs zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen deuten kann (dieser Hinweis fügt sich gut in den Kontext von Ecos Untersuchungen, denn bei Joyce spielt, zumindest für ‚Finnegans Wake‘, der Rückgriff auf die Struktur des Ornamentalen als einer Meditationsformel des Unendlichen im ‚Book of Kells‘ eine große Rolle³⁰⁵). Symmetrie, Kompositionseinheit, lineare Progression sowie die Rotation um zwei und mehr Achsen haben zwar wohl insgesamt die Funktion einer Verdeutlichung der Pracht und des Sinnengenusses (außer den auf die Räume, die Entstehungszeit und die Herrscherwechsel der Nasriden-Dynastie im 13. und 14. Jahrhundert abgestimmten Texten zur Verherrlichung der Macht und der Taten

305. Vgl. dazu Otto Karl Werckmeister, *Das Book of Kells in Finnegans Wake*, in: ders., *Ideologie und Kunst bei Marx und andere Essays*, Frankfurt 1974, S. 79ff.; das Ornamentale hat hier als Hintergrund die Dominanz des Wortmaterials über alle mögliche Wortbedeutung, vgl. dazu: Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1982, S. 167ff.; vgl. außerdem: Claude Lévi-Strauss, *Eine Eingeborenengesellschaft und ihr Stil*, in: ders., *Traurige Tropen*, Frankfurt 1978, S. 168ff.; Hannes Böhringer, *Stil und Sachlichkeit*, in: ders., *Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst*, Berlin 1985, S. 7ff.

der Fürsten in der kosmologischen Mythologie einer Salomon-Nachfolge). Aber auch historische Einflüsse sowie mathematisch-spekulative Momente spielen eine Rolle, ganz abgesehen von den ‚fakturalen‘ Fragen der handwerklichen Ausführungskompetenz und den sie vermittelnden Traditionen. Einer der wesentlichen Kenner der islamischen Kunst, Oleg Grabar, kommt am Ende seiner differenzierten Ausführungen zur Deutung und Bestimmtheit der Alhambra-Ornamente zum Schluß, daß sie wie die Alhambra selber als multiple Artefakte transzendenter Illusionen angelegt sind. Ihre Struktur ist einzig darin bestimmt, daß $n+1$ Interpretationen nicht nur möglich, sondern zwingend sind. Bauwerk und Ornamente bilden ein offenes Kunstwerk: Iteration von Erzählungen, die in der Produktionsstruktur absichtlich und bewußt erzeugt worden sind als eine eigentliche Bedeutung und nicht bloß als Rätselspiel zur Entdeckung der vorab gefügten Bedeutungen³⁰⁶.

Besteht ein Kunstwerk darin, mögliche Interpretationen zu erzeugen, überhaupt multiple, komplexe und vielgestaltige Relationen zwischen Interpretation und Werkstruktur, so ist klar, daß ein Kunstwerk keinen ontologischen Status mehr beanspruchen kann und daß die Lektüre kein psychologisches Datum bloß subjektiver Aneignung mehr ist. Das ‚offene Kunstwerk‘ ist in letzter (hier vornehmlich interessierender) Instanz eine simulatorisch aktivierte Darstellung sozialer Symbolisierungen hinsichtlich der Struktur des ästhetischen Selbstbewußtseins. Deshalb ist das offene Kunstwerk differenziell: auch wenn die Beziehung von Zeichenstruktur und Interpretationsstruktur selber ästhetisch formiert wird, geht es keineswegs um einen geschlossenen Regelkreis. Vielmehr wird die Produktion als Form der Projektion der Interpreten auf eine in ihnen erzeugte Lektüre (d.h. eine Abweichung von Redundanz) an die Differenzierung der semantischen Felder verwiesen. Das ist der Grund, weshalb Eco in die kulturelle Selbstdifferenzierung die technischen Medien, die Institutionen und Industrien der Massengesellschaft miteinbeziehen kann. Ein wesentliches Moment ist die überzeugend geführte Kritik an Redundanz³⁰⁷. Der Kunstwerkbegriff wird dialektischer und komplexer. Dialektischer, weil die das Kunstwerk erst konstituierende Retrojektion des Interpreten als offene, variable, modulare Struktur bestimmt werden muß; komplexer, weil die Inszenierung nur Wert hat, wenn sie die bereits geleisteten Interpretationen verändert, neue Gesichtspunkte ermöglicht, den ästhetischen Prozeß als Aneignung künstlicher Modelle in neuen Darstellungsräumen reformuliert. Natürlich ist Interpretation eine subjektive Tätigkeit. Aber ebenso klar kann im Kontext des offenen Kunstwerks (der Modellhaftigkeit der Zeichen, für die transpersonale Kommunikation Bedeutungsvoraussetzung ist) weder für bloße Subjektivierung der Wahrheit noch für Rückkehr zum Objektivismus plädiert werden.

Subjektivierung der Wahrheit bedeutete, daß die Zeichensysteme, die in der offenen Struktur der Werke einen kommunikativ darstellbaren Kulturwandel anzeigen, nichts als individuelle Mythologien, willkürliche Poetiken, individuelle und zufällige Zuschreibungen wären. Auch wenn die Iteration der Erzählungen subjektive Akte sind (hinsichtlich der Kompetenz wie hinsichtlich der Performanz), ist Subjektivität eine Projektionsfläche oder ein Darstellungsraum, ein Medium, für die Objektivierung der Bedeutungen (Denotationen, Bezugnahmen, Fortsetzungen des künstlerischen Prozesses, gesellschaftliche Bestimmungen von ‚Kunst‘, Modifikationen zeittypischer und typologischer Ausdruckswei-

306. Vgl. dazu Oleg Grabar, *Die Alhambra*, Köln 1981, S. 171ff.; ders., *Die Entstehung der islamischen Kunst*, Köln 1977, S. 261ff.

307. Vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 98ff.

sen, ästhetische Institutionen). Diese Subjektivität indiziert, daß sich die Objektivierung der künstlerischen Erfahrungen insgesamt auf die Aneignung verschiebt und ganz offensichtlich solche kulturelle Prozesse eine immer stärkere Bedeutung erlangen, die Erkenntnisinteressen auf die objektiven Aspekte der Bedeutungen produzierenden Zeichensysteme lenken, auf ihre Verschaltung im vermittelnden, interpretativen System menschlicher Anschauungen (die hier als Symbolisierung gefaßt sind, d.h. unter Einbezug der Spontaneität). Die Entwicklung der offenen Struktur ist Produkt einer Relation der Künste zu den technischen Medien und Möglichkeiten der Massengesellschaft (man denke nur an die Experimente Stockhausens mit der elektronischen Apparatur der Radiostudios). Gerade die Verschiebung auf die subjektiven Akte der Interpretation ist Ausdruck eines Kulturwandels: die Werke werden immer mehr zu Formen einer Relation zwischen Werk und Werkinterpretation. Die Relation der Interpretation gehen als formative Bestimmung in die Werke ein. Diese Integration ist zwar insgesamt stärker auf das Spiel der subjektiven Vermögen ausgerichtet als z.B. auf die transzendente Tradition der Kunst und ihre vormoderne Funktionen, aber keineswegs subjektiv. Form des Subjektiven ist vielmehr ein sozialer Prozeß.

Wesentlich dezisionistischer sind die Konsequenzen einer Kritik an der Preisgabe transzendenter Erfahrungsbestimmungen, wie sie das offene Kunstwerk verkörpert, aus der Sicht eines Objektivität beanspruchenden Kunstbegriffs, der aus einer Kritik der Moderne herrührt, v.a. der Kritik am Primat des Formbegriffs kategorial repräsentierter Wahrheit und der entsprechenden Verkürzungen in der Logik der Forschung. Eine letzte große Vision anti-subjektiver Kunstbestimmung liefert die posthume Publikation einer Vorlesung Georg Pichts ‚Kunst und Mythos‘, weil darin Motive der transzendentalen Phänomenalität von Kunst als Momente des Abstraktionsprozesses in der modernen Kunst selber gedeutet werden und sich in dieser Divergenz ein Widerspruchspotential eröffnet, das dialektisch als utopische Aktualisierung von Ungleichzeitigkeiten funktioniert. Deshalb seien zur Verdeutlichung der Position Ecos einige der zentralen Bestimmungen von Pichts Kunstbegriff dargestellt.

Von Interesse ist, daß Picht umstandslos die Industriegesellschaft als eine materialistische Organisationsform sinnlicher Verkümmern, sensueller Verelendung und Verhinderung des Erkennens beschreibt³⁰⁸. Das ist der Rahmen seiner Nachfrage nach den Bestimmungen der Kunst als eines Erkenntnisvermögens, das auf Medialität, auf Darstellung angewiesen ist, also auf die Bildung von Projektionsflächen für die fiktionale, künstliche Erörterung transponierter Erfahrungen³⁰⁹. Picht argumentiert gegen die Subjektivierung des Erkenntnisvermögens. Das Wesentliche falle so aus dem Blick. Zwar könne damit eine mathematisierbare Form der Gegebenheiten von Gegenständen für Erfahrung formuliert werden, aber insgesamt verschwinde Welthaltigkeit in solcher rein formalen Bewegung einer vorab auf die Darstellung der Dinge für ein Subjekt eingeschränkten Erkenntnis. Kunst werde zum Objektbereich der Ästhetik degradiert, wobei Ästhetik auf die Untersuchung der sinnlichen Wahrnehmung im Rahmen der Selbstkritik durch kategoriale Urteilsformen eingeschränkt werde. Was mit der unter dem Titel der modernen Erkenntnistheorie vollzogenen Fixierung auf die subjektive Konstitution der Phänomene verbunden ist, beschreibt Picht als intensiven Verlust von Welthaftigkeit. Es verschwindet in der Subjektivierung

308. Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a.a.O., S. 216, 276, 295, 299f., 326, 346, 374, 385 etc.

309. Vgl. ebda., S. 153, 224ff., 266, 301, 307, 348, 381 etc.

vierung des Erkennens die Phänomenalität hinter den Phänomenen. Phänomenalität ist die Art und Weise, wie Phänomene sich als Phänomene zeigen, die Bedingung der Möglichkeit ihres Phänomen-Seins, also die ontologische Verfassung von Welt. In und als Phänomenalität ‚zeigt‘ sich Welt von sich her. Hier interessieren nicht die ontologischen und ideengeschichtlichen Implikationen einer bewußten Nachfolge des Mythischen, sondern einzig, wie damit Kunst bestimmt wird. Kunst ist Inbegriff der Phänomenalität. Kunst ist die sich zeigende, an sich selber zur Erscheinung kommende Phänomenalität. Kunst ist kein Phänomen und noch nicht einmal Phänomen-Sein, sondern: Phänomenalität-Sein³¹⁰. Kunst wird von ästhetischer Anschauung abgekoppelt (die ihren Ort im Modus der Indifferenz als ‚musée imaginaire‘ hat, als Vergleichsgültigung zu einer bloß triumphalen Geste, alles den eigenen Genußneigungen disponibel zu machen); sie hat Wesentliches zu bezeichnen und geht keineswegs in Vorstellung oder Anschauung auf. Erst recht bildet sie nicht den Modus einer Veranschaulichung des begrifflichen Denkens. Kunst ist zwar Denken, aber als Gegensatz zum Kategoriedenken. Sie bestimmt sich als Selbstdifferenz in den historisch entwickelten Erkenntnisvermögen. Diese anthropologische Dimension von Symbolisierung ist es, die Picht als Leistung der Kunst ansieht und als Semantik des Kunstbegriffs, der nicht für ästhetische Veranschaulichung dieses Sachverhaltes entsteht, sondern für Traditionen, in denen nicht formal-mathematisierbare Erkenntnisse aufbewahrt sind: utopische Aktualisierung vergessener Differenzen.

Picht sieht die moderne Kunst als „Ausbruch aus der Subjektivität“³¹¹. Moderne Kunst sei der Zugang zum Wesentlichen, der Phänomenalität von Kunst: die Bestimmungen der absoluten Konturen von dynamischer und statischer Zeit, der Spannungsverhältnisse der Fläche, der Anschaulichkeit der Anschauung (Malerei), der objektiven Verdichtung der Kraft (Skulptur/Plastik³¹²), die Herausarbeitung der Objektivität des Bilds als Denken des Bildnerischen im Bild selber, die Entwicklung der analytischen wie der metaphysischen Selbstreflektion, die Kunst an sich selber vollzieht und die sie, auf der Linie von Romantik/Impressionismus, Cézanne, Klee, Kandinsky, Bauhaus, Albers, zur Philosophie an sich selber macht, die nicht mehr Versinnlichung des begrifflichen Denkens ist, sondern Generierung einer poetischen Metaphysik eigener Art — diese Bestimmungen erscheinen in der Moderne herausgearbeitet als Nachvollzug der wesentlichen Strukturen der Phänomenalität. Deshalb ist das Erkenntnisvermögen der Kunst³¹³ nichts anderes als die Rekonstruktion der Bedingungen des Mythos als des Horizontes, in dem Welt sich als die Vorbedingung für das Erkennen des Menschen entbirgt. Kunst wird notwendig Widerspruch in einer Zeit veräußerlichter technischer Produktion und subjektiver, privatisierter Erlebnis- und Vorstellungswelt. Kunst bewahrt mythische Sprengkraft auf als Krise der Metaphysik. Sie konstituiert in der Idee des Absoluten die Verweltlichung von Wahrheit als Schönheit (die schöne, freie Gestalt des Menschen). Im Zerfall der Metaphysik bewahrt sie deren Problemstruktur auf. Die tragenden Strukturen des Denkens lassen sich nur von der Kunst, „das heißt vom Wesen der Darstellung her, aufhellen“³¹⁴. Wie ist aber möglich, daß die wahre Ontologie der Kunst, die sichtbare Darstellung der Phänomenalität

310. Vgl. ebda., S. 210ff., 251, 255ff., 368ff.

311. Ebda., S. 284.

312. Vgl. ebda., S. 359ff.

313. Vgl. ebda., S. 17, 37f., 52, 151, 195, 332f.

314. Ebda., S. 384.

am Horizont ihrer Welthaftigkeit selber notwendig als produktive Bestimmung der elementaren Analyse gestalterisch-bildnerischer Kräfte erscheinen, wenn man doch gerade nicht annimmt, der Kulturprozeß entfalte die Evolution des Geistigen an sich selber, sondern wenn man diesen Prozeß als einen Zerfall des eigentlichen Wissens, der eigentlichen Kraft der mythisch Erkenntnis regulierenden Wissensordnungen, einer nicht auf Anschaulichkeit, Vorstellung und Subjektivität ausgerichteten Kraft deutet und mit deutlich apokalyptischer Färbung gegen den Sündenfall der Industriegesellschaft ausspielt? Pichts Qualitäten bestehen jedenfalls darin, daß er Aufklärung im Anschluß an Nietzsche als eine Kraft zur rekonstruktiven Einsicht in die Notwendigkeit des Verlustes aller Unmittelbarkeit versteht, also zur Selbstaufklärung fortschreitet. Diese setzt aber gerade den Zerfall des werthaft vorgeordneten Metaphysischen voraus. Deshalb werden die ontologischen Bestimmungen historisch erst im Zerfall. Picht verfährt dialektisch: nur die gerade in der Subjektivität nihilistisch Welt zersetzende Bewegung der Moderne kann das Schicksal dieser Subjektivität wiederum überwinden. Die Kraft dazu ist der Symmetrie von Mythos und Kunst geschuldet, die in der Kunst zum Vorschein kommt. Aber das macht offensichtlich Sinn nur, wenn man die moderne Kunst insgesamt der Verfügung des Menschen entzieht: sie hat das subjektiv Unverfügbare schlechthin zu sein. Paradoxerweise ist gerade das bewußte moderne Subjekt, der poetisch produzierende (an archaische Modelle des Produzierens anschließende) Künstler ein Subjektloses. Die höchste Bewußtheit verwandelt sich in die durch die Phänomenalität des Mythischen gesetzte Bewußtlosigkeit. Picht wird hier ambivalent, mit einer deutlich altertümelnden Vorliebe für eine heroisierte Auffassung von Kunst, derzufolge der Künstler dem Werk zu dienen habe, er nur das Medium der Selbstvollendung der Werke sei, Kunst ihm ihre Bedingungen aufzwinge und überhaupt der Künstler in der konsequenten Registratur des ganz Anderen seine eigentliche Bestimmung erreichen und dies allein seinen weltlichen Dank sichern könne. „Die Wahrheit dessen, was schön ist, zeigte sich immer dort, wo in Kunstwerken das zur Erscheinung gelangt ist, was dem Menschen schlechthin unverfügbar ist“³¹⁵. Deshalb entspringt der Mythos erst dem Ende des geschichtlichen Prozesses: als Produkt einer subjektlos werdenden Bemühung um die elementaren Strukturen der Phänomenalität (die religionsphilosophischen Motive von Pichts Kunsttheorie sind offensichtlich: eine Art spekulativer Verzeitlichung, die der Ontologie von Evolution enträt; das dürfte erklären, weshalb Picht auf die vorchristliche Kunst rekurriert). Picht dreht die Argumentation um: nur die Absolutheit der ontologisch-phänomenalen Strukturen am Bild selber ermöglichen der Kunst eine durch Subjektivität vermittelte transsubjektive Kraft, die der Kunst die Semantik der Opposition, von Widerspruch und Ungleichzeitigkeit sichert. Kunst wird zum utopisch-aktualisierten Nach-Schein einer anthropologischen Differenz, die sich als Erinnerung an das Mythische einklagt³¹⁶. Es ist diese Aktualisierung, die das Differenzielle des Ästhetischen erläutert und dessen Begriff auf Erkenntnis ausdehnt und damit eine Theorie der Kunst eröffnet, die in der akademischen Tradition der Philosophie nie geleistet worden ist. Ungleichzeitigkeit ist eine anthropologische Differenz. Deshalb beinhaltet utopische Aktualisierung die Bedeutung dieser Differenz, aber keinen Utopismus der kommenden Zeiten oder des Vor-

315. Ebda., S. 112.

316. Diese Konzeption ist im Verzicht auf die Formbestimmung eines abstrakten Gesellschaftssubjekts überzeugender als die im Schweigen sich lösende Kraft der Mimesis bei Adorno; vgl. unten Kap. 2.8.

scheins, in dem eine Evolutionslogik sich selber abbildet. Die Subjektlosigkeit dessen, was Kunst bestimmt (tatsächlich sind Kunstwerke nicht auf individuelle Willensakte zurückzuführen und noch die reflektiertesten Eigenanalysen der Werke durch Künstler bezeugen nicht mehr als die Möglichkeit der Interpretation: hier geht aber die Ontologie bereits in die Iteration der Lektüren des offenen Kunstwerks über; die mythischen Bann sichernde Unbewußtheit ist rational nichts anderes als das Zugeständnis der Unterdeterminiertheit der verwendeten Zeichenstrategien und formalen Mittel, also des Zwangs einer fortwährenden Interpretation und Erzeugung von Übersetzungen dieser Unterbestimmbarkeit³¹⁷) gehorcht nicht den Spekulationen der Chronologie. Utopie ist die Form einer so begriffenen Differenz als Prinzip, das sich in jeder Symbolisierung entfaltet: eine rückwärts aufgebaute Kette von artikulierten differentiellen Bestimmungen. Das eben ist ‚ästhetische Begründung von Geschichte‘ als eine anthropologischen Verinnerlichung und Vergegenwärtigung des Unverfügbaren (demgegenüber bezeichnet Geschichtsphilosophie ein ästhetizistisches Surrogat für eine dem Subjekt unterworfenen Logik, die den beruhigenden Nebeneffekt hat, Illusionen der Bedeutung des Existierens, seines ‚Sinns‘ zu schüren; über den Erfolg dieser Illusionen geben die verschiedenen religiösen, politischen und ästhetischen Kirchen Auskunft).

Deshalb muß dem künstlerischen Subjekt noch die Höchstleistung seiner subjektiven Erkenntnisanalyse im ontologischen Bereich der bildnerischen Kräfte, muß das subjektive Vermögen unverfügbar bleiben. Das ist bestimmbar als eine auf die industrielle Lebenswelt projizierte Denunzierung der Verkümmern der Sinne, wie sie die Geschichte moderner Subjektivität beinhaltet. In der Abgrenzung eines Eigentlichen, dem Subjekt Unverfügbaren, im Modus der subjektiven Repräsentation des dem Subjekt Unverfügbaren Sprengenden, besteht die Kernthese von Pichts Kunsttheorie und die Motivation einer sinnenschärfenden Rückkehr zur Apperzeption der ursprünglichen Phänomenalität (für deren Gestalt Picht eine Fülle dichter Beschreibungen beibringt). „Je schärfer, je geschliffener und kälter der auf sich selbst gestellte Intellekt des Künstlers die Materie seiner künstlerischen Möglichkeiten analysierte, desto fremdartiger, desto unaufklärbarer wurden die Gestaltungen, die er bei seinem Werk zu Tage förderte“³¹⁸. „Kunst ist so beschaffen, daß sie aus sich selbst heraus die Wahrheit ihrer geschichtlichen Welt zur Erscheinung bringt, auch wenn der Künstler das nicht weiß. Diese enthüllende Kraft ist jenes ‚Wesen‘ der Kunst, nach dem wir suchen. Wir fragen also nach der Wahrheit der Kunst. Die Erkenntnis von Wahrheit nennen wir ‚Denken‘. Auch die Kunst des Denkens ist heute versunken. Die Frage nach dem Wesen der Kunst könnte zu ihr einen neuen Zugang eröffnen“³¹⁹. Pichts Bestimmung der Moderne ist also zwiespältig. Sie verkörpert Subjektivierung und damit Verlust alles Eigentlichen. Dennoch hält Picht an dessen Unerläßlichkeit für die Darstellung der ursprünglichen Phänomenalität fest. Er teilt damit eine These aller Modernitätstheoretiker: daß Traditionen nur rekonstruktiv und reflexiv aufbaubar sind. Identität ist ein Kommunikationsprozeß³²⁰. Daß sich im Zerfall erst die Erkenntnisstrukturen für die

317. Vgl. zur ontologischen Unbestimmtheit als einem für Ästhetik relevanten erkenntnistheoretischen Kriterium: Willard van Orman Quine, *Ontologische Relativität und andere Schriften*, Stuttgart 1975, S. 7, 12f., 39f., 45ff., 111ff.

318. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a.a.O., S. 195.

319. Ebda., S. 113.

320. Vgl. dazu Jürgen Habermas, *Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität auf-*

Entbergung des Eigentlichen eröffnen, scheint auch für Picht die Verteidigung des Zivilisationsprozesses möglich zu machen. Damit wird die Forderung nach der Subjektivitätsjenseitigkeit selber in den Prozeß subjektiver Reflektion eingerückt, eine Tatsache, die trivialerweise bereits durch das Denken und den Text von Picht über ‚Kunst und Mythos‘ belegt wird. Es gibt keine metatheoretische Subjektlosigkeit in der Bestimmung des Zivilisationsprozesses, wie er sich ideengeschichtlich als Mathematisierung und Formalisierung der Erfahrungsgegenstände darstellt. Dagegen auf einen mythischen Gehalt zu setzen, eröffnet interessante Perspektiven auf eine theoretische Befindlichkeit und Aspekte der Formulierung einer Einstellung, die aus dem Interesse an Nicht-Wahrnehmbarkeit einer bestimmten Klasse von Gegenständen, also aus zugeschriebener ontologischer Mehrgewichtigkeit, folgt. Dieser Klasse von Gegenständen den Begriff ‚Kunst‘ zuzuordnen, ist vielleicht weniger willkürlich als deren Subjektivierung im Genußstempel einer ästhetizistisch vergleichgültigten Imagination. Aber dagegen läßt sich kaum ein philosophisches Argument, sondern nur das Studium der Bestimmtheit der Differenzen der Gegenstände, also die Kulturgeschichte setzen, die nur funktionssoziologisch vorgehen kann, indem sie Subjektivität als Interpretationsmodus wie als Gegenstand in die Formierung von Bezugnahmen auf Signifikanz und damit den Bedeutungsprozeß einbezieht. Pichts Kunsttheorie bietet, da sie selber in ihren theorieleitenden Bestimmungen signifikantstheoretisch in den Primat der objektiven Bedeutungen eingebunden bleibt, keine Alternative zu Ecos offenem Kunstwerk. Außerdem stehen Pichts Beschreibungen des abstrakten Erkenntnisgewinns durch die Einsicht in die Zeichenspezifischen Darstellungsstrukturen, die Darstellungsmedien und Projektionsnotwendigkeiten, d.h. durch die rückgespiegelte Produktion von Darstellungsweisen und Bezeichnungen, Ecos Kernthesen wesentlich näher als dies eine Orientierung am mythologischen Thema der für Erkennen überhaupt welthaltig einstehenden Transzendentalität der Kunst zunächst nahelegt.

Ecos Iteration der Lektüren und Interpretationen behandelt nicht nur die subjektiven Möglichkeiten nachträglich beanspruchter Poetiken, sondern durchaus auch den Produktionszusammenhang von Kunst. Nach Eco kann dieser Produktionszusammenhang aber nur noch in der Organisation der Interpretationsbezüge zu den formalen Strukturen des vom Künstler hergestellten offenen Werks bestehen. Der Werkbegriff umfaßt den gesamten Verlauf der Herstellung von Bedeutung. Er wird zu einer semiotischen Praxis. Allein die Beziehung auf durch das Werk eröffnete Interpretationen bestimmt den Begriff des Werks. Objektiv sind nur noch Bezugnahmen auf und Einsichten in die Struktur der Bedeutungen, wie sie das Bewußtsein des Menschen im Bezeichnungsvorgang, also im Austausch von organisierten Form-Stoff-Gebilden und Modellen von Zeichenketten, für die Selbstwahrnehmung bereitstellt (Selbstwahrnehmung ist kein subjektivitätsintensiver Vorgang; es werden Bedingungen und Einsichten erzeugt, welche Subjektivität an der Grenze der Unverfügbarkeiten relativieren; Selbstwahrnehmung ist differentiell, Subjektivität als solche nicht wahrnehmbar). Die Zeichenstrukturen, wie sie den Interpretationen zugrunde liegen und in den poetischen Lektüren ihrer in die Produktionsstruktur eingreifenden Aneignung modifiziert werden, sind in dem Sinne Objektivationen, als sie mit der Semantik der Symbolisierungen auch die Realität des Substantivs und Nomens der Prädikationen belegen.

Die Theorie des offenen Kunstwerks ermöglicht die Einsicht in die Herstellung normativer Ästhetiken, regulierender Werte, spezifischer Interesselagen. Seine Ermöglichung des Aprioris der Interpretation überwindet die am Surrogat des Ästhetischen entwickelten on-

tologischen Kunsttheorien. Behandelt man Ästhetik als Gegenstandskategorie, dann ist der Rückfall in Widerspiegelungstheoreme ebenso unvermeidbar wie ein dogmatischer Hang zu einer gegen bestimmte neuere Tendenzen (die Fallenbilder Spoerries, die autodestruktiven Maschinen des frühen Tinguely, den neuen Realismus in der Rekonstruktion der Wertresidualität von Abfall und *Décollage*-Prozessen, die neutralisierende Ironie der Verdoppelung des Scheins in der Pop Art, die Pointierung der ästhetisch interessanten Zufälligkeit der urban-metropolitanen Alltagskulturen durch Johns, Rauschenberg etc.) ausgespielten Vereinheitlichung des Kunstgeschmacks. Tatsächlich ist ein an typischen und exemplarischen Ausdrucksverarbeitungen (nicht an der Fülle der Ausdrucksformen und ihrer experimentellen Variabilität) interessierter dogmatischer Ontologismus Produkt einer Fixierung auf den vermeintlichen Realismus anti-idealistischer Kunsttheorie. Das ist, in Sichtnähe zur zeitgenössischen Kunstpraxis (und ihrer werthaften Selektion) zum letzten Mal in anspruchsvoller Art unabsichtlich belegt worden durch die im Kontext der ‚documenta 5‘ entwickelte ästhetische Theorie von Hans Heinz Holz³²¹. Die Produktivität von Ecos Ansatz kann nicht besser verdeutlicht werden als mit Hinweisen auf solche gegensätzlichen historischen Rückzugsgefechte einer Theorie, die den Realitätswert der Aneignungsformen, wie sie der Einsicht in die Struktur der Zeichenverwendung zugrundeliegen, negiert zugunsten einer ontologischen Behauptung, Kunst sei ein bloß formal dichter Spezialfall der Anwendung des ästhetischen Vermögens als einer sinnlich vermittelten Adäquation des Denkens an eine begrifflich verfaßte, von Subjektivität unabhängige, aber wie diese signifikant (nämlich evolutionslogisch) strukturierte Realität. Rückzugsgefechte auch gegenüber der in technischen Apparaturen, Programmen der Implementierung und Inversion des menschlichen Denkens möglichen Einsicht, daß wirkliche und fiktive Realität nicht mehr ontologisch, sondern nur geltungsanalytisch, also zeichentheoretisch hinsichtlich der Repräsentationsbezüge unterscheidbar sind. Holz legt Wert auf die apodiktische Unterscheidung zwischen wirklicher Realität und ihrer fiktionalen Repräsentation, deren Ausdrucksformen mittels normativer Begriffe wie ‚Angemessenheit‘, ‚Echtheit‘ etc. bewertet werden könnten, wobei sich die Realität des Illusionären auf die Position des so Urteilenden verschiebt, der metatheoretisch die Bestimmung der Adäquationen der Kunstäußerungen an die ontologische Struktur des ‚Realen‘ in Anspruch nehmen muß. Zur Schärfung der Position Ecos sollen hier einige Bemerkungen zu wesentlichen Aspekten einer solchen gegenläufigen Theorie gemacht werden.

Äquivokationen, begriffliche Unklarheiten entspringen notwendig einer Auffassung, die ‚Welt‘ enthalte über das subjektive Erkenntnisvermögen hinaus das Organ der Selbsterkenntnis als Form an den Stoffen selbst. Damit würde aber unklar, weshalb überhaupt das ‚Reale‘ in anthropologischer Differenz, nämlich symbolisch, angeeignet werden muß und weshalb Kunst als Produktion von Modellen für die Lektüre dieser Differenz verstanden werden kann. „Es darf als ein ontologisches apriori gelten, daß die Inhalte des menschlichen Bewußtseins keine anderen sein können als die der Welt, in der und als deren Teil der Mensch lebt“³²². Die zuweilen gegenüber einzelnen Werkbeobachtungen ins Spiel ge-

bauen?, in: Habermas/Henrich, Zwei Reden, Frankfurt 1974; ders., Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns, a.a.O., S. 441ff., 571ff.

321. Vgl. Hans Heinz Holz, Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens, Kap. 1 [86 S] des Katalogs der Documenta 5, Kassel 1972.

322. Ebda., S. 23 [im Buch jeweils 1. 23, 1. .., 1. ..].

brachte Einsicht in die prinzipielle Nicht-Identität von Abbildung und Abgebildetem³²³, verschwindet im Theorienansatz von Holz in einer magisch verstandenen Mimesis, in einer durch Nachahmung verdoppelten Realität der Wirklichkeit jener Realität abbildenden Vermögen, die mit ihr homolog sind (man sieht an solch unsinnigen Doppelungen in einer Rekonstruktion dieses Theorienansatzes einen hilflosen Nominalismus am Werk, der der realitätsbestimmenden Kraft des menschlichen Bewußtseins offenbar nicht vertrauen mag)³²⁴. Daß Kunst die Reflexion der Reflexion in sich aufzunehmen habe³²⁵, was die Angemessenheit des Ästhetischen in der philosophischen Begrifflichkeit fundiert, aber nicht in dem auch in diesen vorausgesetzten semantischen Potential der symbolisch dargestellten Realität, kommt einigermaßen überraschend, wenn man den Tenor der formalistischen Reduktion der Zeichensysteme als Kernthese annehmen muß, die (diesseits, jenseits, trotz, wegen?) inhaltliche Realität so ‚auszudrücken‘, wie die Realität an sich selber ist³²⁶. Die Bezugnahmen erscheinen als Naturursachen. Welche Funktion Kunst hat, wenn Wirklichkeit so beschaffen ist, muß unklar bleiben (es sei denn, man rechne die didaktische Komponente einer sozialen Bezugnahme, die Hinweise auf eine defizitäre soziale Realität, die Instrumentalisierung der Kunst für derartige Aufklärungsprozesse, d.h. die Verstofflichung des Ästhetischen für sozialpolitische Zwecke solcher Theorie und Kulturbezeugung zum Gehalt der Theorie selber). Zwar rekurriert der Autor auf anthropologische Überlegungen zur Entkoppelung von Auslöserreiz und Instinktbeziehung, Reizwahrnehmung und zweckorientierter Bewegung, in der ästhetische Erfahrung als Konstrukt des Differenziellen und die Notwendigkeit einer ihre eigene Realität erzeugenden Symbolisierung begründet liegen, aber das Subjektverhalten ist dennoch dem Modell der Beschaffenheit von Gegenständen angeglichen. Diese gegenstandsfixierte Identitätstheorie kann ‚abstrakte Abbildungen‘ von Wirklichkeit nur unter soziologischer Zweckbestimmung der Künstlerpersönlichkeit zulassen (was bei Holz in gradueller Variation zum Kronzeugen der Ontologie des Ästhetischen, Georg Lukacs, geschieht, läßt er doch Surrealismus und Ähnliches durchaus gelten durch repressive Toleranz und dem Zugeständnis der Anpassung an die Geschwindigkeit des Lebendigen). So muß das Individuelle selber schon zum Träger des Allgemeinen gemacht, die innere Verknüpfung als vorgeordnete gedacht, das Typische homogenisiert werden³²⁷, denn es gilt, Zeichenmodelle zu eliminieren zugunsten einer Behauptung, Wirklichkeit sei in sich schon derartig strukturiert, daß die Signifikationsprozesse (die man wohl als Zuordnung von Besonderem und Allgemeinem wird verstehen dürfen) zur immanenten Bestimmtheit des Materiellen gerechnet werden können. Das Problem ist, wie in diesem Fall der Mensch und sein Bewußtsein wirklich sein können, wenn sie sich bloß diesen Signifikationen angleichen und der Wahrnehmungsapparat als künstlicher gerade nicht die Strukturen des Realen produzierte. Solche Ungereimtheiten entstehen zwangsläufig in einer Theorie, die den Begriff des Gesetzes umstandslos der Herrschaft des Allgemeinen zurechnet. Die Darstellung von Beziehungen³²⁸ und die Sicherung einer vom Abbild-Realismus unbetroffenen Position des Kunstphilosophen würden zur Verhin-

323. Z.B. ebda., S. 69.

324. Vgl. z.B. S. 16, 22, 68.

325. Ebda., S. 80.

326. Vgl. ebda., S. 49.

327. Ebda., S. 11.

328. Ebda., S. 14.

derung eines allseitig freien Rechts auf bewertendes Raisonieren anhand einzelner Werke (und damit im Feld der gesellschaftlich behaupteten Macht oder der bloß zugestandenen Empirie: Kunst wird nicht durch das Reale vermittelt, sondern durch Museen und Galerien, durch die ästhetische Selektion von Institutionen) benutzt. Daß Holz das Design (in Nähe zu einem drastischen Lamarckschen Funktionsrealismus) der Abbildung zurechnet als bloß besonderen Fall eines gewerblich brauchbar gemachten Schönen, das im Übrigen wie Kunst zum Alltagsleben zu rechnen sei, ist unvermeidlich, wenn er von einer Gegenstandstheorie des Ästhetischen ausgeht und behauptet, man müsse Klassen von Gegenständen angeben können, die wirklich existieren und für deren Existenz eine bestimmte Zahl von Merkmalen angebar sein müsse, um den Status des Kunstseins objektiv sichern zu können. Verfremdungen und Abweichungen, nicht-homologe Merkmale belegen (wider-sinnig, aber konsequent im Rahmen eines trotzigem Nominalismus) einfach das Prinzip des Mimetischen (heißt: sie belegen es einfach dort, wo sie es gerade nicht belegen).

Das Elend der Gegenstandstheorie des Ästhetischen ist so auf den abschließenden Punkt gebracht: Kunst muß formuliert werden als eine Klasse von Gegenständen, die empirisch existieren und für deren sinnliches Dasein bestimmte objektive Merkmale angegeben werden können. Nicht Bedeutung und Interpretation, sondern sinnlich-stoffliche, materiell-taktile Gegebenheit, sensuelles Erfassen kennzeichnen demnach Kunstwerke. Kunst sei eine in Objekten materialisierte Qualität von besonderen Gegenständen, keine (immaterielle) Eigenschaft: Wie immer anderslautende Behauptungen ausfallen: auf solchen Alltagsrealismus eines Identifikationsbedürfnisses der Kunst als materialisierter Objekte von ‚Können‘ läuft bis jetzt alle materialistische Kunst-Ontologie hinaus. Eco dagegen zerstört deren Semantik. Lektüre wird bei ihm objektiv und konstitutiv. Das kann über die Öffnung gegenüber klassischer Interpretationen hinaus weiterentwickelt werden, wenn man die Möglichkeit technischer Modellbildungen der Zeichensprachen miteinbezieht, die seitdem in die Produktion von Kunst eingegangen sind. Konstituiert sich moderne Malerei ohnehin durch Techniken der Erschütterung, der Tradition der Traditionslosigkeit und damit als Tradition der Reflektion formaler Mittel sowie als Geschichte dieser Formbildungen, so wirkt darin nicht bloß die Transformation des Symbolischen in die gesellschaftliche Aneignung, der Symboltheorie in eine Soziologie der symbolischen Formen, d.h. die Darstellung der die Semantik der Erzeugung und Interpretation der Kunstwerke regulierenden diskursiven Handlungen³²⁹. Unvermeidlich ist, daß ästhetische Erfahrung als Konstruktionsmaterial der Künste parallel zur Eröffnung der Interpretationsbezüge in der Werkgestalt selbst sich den technischen Phänomenen der Darstellung verbindet. Diese technischen Phänomene lassen sich durch zwei Aspekte kennzeichnen. Zum einen erlauben sie eine mathematisch inspirierte Modellbildung des Zufalls. Das erscheint als Automatismus des

329. Vgl. dazu: Helmuth Plessner, Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei, in: ders., Diesseits der Utopie, Frankfurt 1974, S. 103ff.; Edgar Wind, Kunst und Anarchie, Frankfurt 1979; Ernst Cassirer, Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur, Stuttgart 1960, S. 39ff.; John Michael Krosi, Cassirers semiotische Theorie, in: Klaus Oehler (Hrsg.), Zeichen und Realität, Tübingen 1984, S. 361ff.; Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde., Berlin 1923, 1925, 1929; Heinz Paetzold, Das Problem der Realität in der semiotischen Erkenntnistheorie von Ernst Cassirer, in: Klaus Oehler (Hrsg.), Zeichen und Realität, a.a.O., S. 369ff.; Hans Saner, Der Mensch als symbolfähiges Wesen, in: Gaetano Benedetti/Udo Rauchfleisch (Hrsg.), Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses, Göttingen 1988, S. 11ff.

Unbewußten, d.h. durch Indifferenzbildung der ontologischen Tradition von ‚Wahrheit‘. Der Surrealismus setzt nicht nur auf den Ausbruch aus der Profanierung des Alltäglichen³³⁰, sondern auf einen Begriff von Vernunft, der Rationalität als Summe aller interpretationsorientierenden Quellen und Traditionen menschlichen Wahrnehmens konzipiert, unter Einschluß der Mythen und Intuitionen, der Irrtümer und Abweichungen³³¹. Zum anderen wird die Ästhetik des Zufalls an technischen Apparaten manipulierbar. Wenn der Produzent/Regisseur der TV-Live-Sendung, dies das Beispiel Ecos, Sequenzen auswählt, montiert, Bildfolgen als Schnitttechnik, produziert, und zwar direkt vor dem Auge des Betrachters, dann ist für solche Ästhetik³³² konstitutiv, daß ihre Form vom technischen Apparat nicht mehr qualitativ unterschieden werden kann und daß ihre Identität mit den Produkten einer operationellen Generierung des Zufälligen den Zufall als ästhetische Dimension der Apparate selber erscheinen läßt. Die Eröffnung der Interpretationen, die sozialästhetische Strategie der sich nur auf ihr Material und den formalen Organisationsgrad ihrer Struktur verlassenden bildenden Künste, modifiziert sich zwingend in der Ausdehnung auf die technischen Apparate. Damit verschiebt sich zwar alles, was die Erfahrungsbestimmtheit des Ästhetischen im Sinne eines Authentischen ausmacht, aber keinesfalls löst sich die Ästhetik konstituierende Differenz zwischen Organisation der Zeichenmodelle und den Interpretationen der durch sie vermittelten Bedeutungen, d.h. die Differenz zwischen Beschreibung und den aus der Nicht-Identität von Denken und Wahrnehmung folgenden Interpretationsmöglichkeiten auf. Darstellung dieser Nicht-Identität gelingt erst recht einer nach-auratischen Kunst: der Einsicht in die Authentizität verwenden und verzeichnenden Stilisierungen durch Dramaturgien, die als künstliche und interpretationsnotwendige gelesen werden können³³³. Ästhetik als symbolische Selbstreflexion der Interpretationsmodelle geht aus der Divergenz von Idee und Werk, letztlich: Denken und Sprechen/Bilden/Darstellen hervor. Darstellungen können nur Denkprozesse sein, weil dem Denken selber die Struktur des Nicht-Identischen und Nicht-Verfügbaren zugrundeliegt. Ecos ‚offenes Kunstwerk‘ macht klar, daß Denken nicht ‚logos‘ ist, nicht Strukturierung des Begriffs, sondern Strukturierung der Signifikationsprozesse. Deshalb kann die ästhetische Erfahrung auch den technischen Produktionsbereich umfassen, weil wesentliche Bestimmtheiten von ‚Kunst‘ — Zufall, Form, Organisation, Beziehung von Komposition und Ausdruck etc. —, Kategorien allgemeiner Zeichenprozesse sind, nicht primär Formen der Originalität und der sensuellen Anverwandlung von Ausdrucksstrukturen in den bildenden Künsten.

Hat man einmal die Einsicht in die Struktur der Signifikationen als Voraussetzung für die Produktion ästhetischer Differenz akzeptiert, dann kann man immerhin rekonstruktiv den Gedanken der Nicht-Identität als Prinzip der medialen Symbolisierung begründen.

330. Vgl. Walter Benjamin, *Der Surrealismus*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. II.1, S. 295ff.; Louis Aragon, *Pariser Landleben*, a.a.O.; J.F. Dupuis, *der radioaktive kadaver. eine geschichte des surrealismus*, Hamburg 1979.

331. Vgl. Hans Ulrich Reck, *Eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus*, a.a.O.

332. Vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 186ff.

333. Dies die unhintergehbare Leistung von Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963; Hans Ulrich Reck, *Zwischen Kino, Film und Leben — über Wahrnehmungserfall*, in: *Cinema. Wider das Unverbindliche. Film, Kino und politische Öffentlichkeit*, Basel/Frankfurt 1985, S. 10ff.

Deshalb ist es gar nicht möglich, daß die Akkumulation des Wissens, wie Baudrillard und Lyotard behaupten³³⁴, seine Symbolkraft allein durch bloße Ausdehnung verliert. Eine solche Ansicht, die im übrigen auf merkwürdige Weise den viel älteren Abneigungen gegen die semiotische Euphorie, technisch-manipulativ erreichbare Bedeutungslosigkeit der Zeichen, und damit ontologischen Verteidigungen von Kunst als der Entbergung des Eigentlichen entspricht (hier als Feier des Verlusts der Signifikate, aber mit der Überzeugung, Signifikation erhalte ihre differentielle Bestimmtheit nur als Knappheitsgut, nicht aber, wenn Wissen akkumuliert, verfügbar, allgemein sei), verwechselt den grundlegenden Unterschied zwischen bedeutungstragenden und bedeutungsermöglichenden (linguistischen) Merkmalen mit den gesellschaftlichen Einstellungen gegenüber den Institutionen, Ideologien und Rhetoriken des organisierten Wissens.

So interessant und wichtig eine aktuelle Soziologie der praktischen Ordnung der Diskurse und damit der Zugänglichkeit der Traditionen der Geistesgeschichte auch sind: die Beobachtung eines wie immer ‚herunterdemokratisierten‘ Bildungsstandes und der explosiven Anhäufung des Wissens ist gerade kein Beleg für die Müdigkeit des nachdifferenzierungsfähigen, des signifikant ohnmächtigen Wissens. Derartige Konstruktionen verdanken sich einer Disposition zur Abschaffung von ‚Subjekt‘, aber nicht der Einsicht in die zeichentheoretischen Bedingungen der Produktion von Programmen, die niemals indifferent Indifferenz erzeugen können.

In solcher Perspektive läßt sich Ecos ‚offenes Kunstwerk‘ auch für die Bildung kultureller Modelle durch technische Simulation von Differenzen nutzen. Die ständige Deregulierung von Denkschemata, die Inspiration als Fähigkeit, in ungewöhnlichen Zusammenhängen zu denken, die stetige Entwicklung einer Regularität in der vermittelnden Anwendung von Irregularitäten, das permanente Anwachsen der Notwendigkeit, Insignifikanz zu identifizieren und sich dazu technisch-operabler Größen zu bedienen, all dies zwingt zu sensuellen Differenzierungen durch technische Darstellungsmedien. Denn die hypothetische Preisgabe des Vorwissens, der Aufbruch aus geschlossenen Produktionsstrukturen, die Anerkennung und Adaption des Zufalls auch in die Sphäre der Rezeption, d.h. die Aneignung der avantgardistischen Modelle (z.B. des Schweigens von John Cage³³⁵), all dies eröffnet den Bezug zur Interpretation nicht durch eine ekstatische Punktualität, sondern durch eine methodisch angewandte Strategie der Kenntnisnahme von Zeichenprozessen, die ‚neu‘ sind, also der Deregulierung und Punktualisierung bedürfen³³⁶. Um sich den Unsicherheiten auszusetzen, bedarf es einer Sicherheit, die der Erwartung der Erwartungshaltungsverletzung entspricht, welche die moderne Ästhetik als Technik der Schocks perfektioniert hat bis zur Erzeugung der Vertrautheit des Rezipienten mit der Logik des Alogischen, der Handhabung dieser Deregulierung. Das ist eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Tatsache, daß die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts zunehmend in Verschleißformeln, gestischen Imitationen, Selbstaushöhlungen, Meta-Ironisierungen sich erschöpft und

334. Vgl. Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, a.a.O., S. 19ff., 78ff.; Baudrillard, *Der Tod tanzt aus der Reihe*, Berlin 1979, S. 56; vgl. auch Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, München 1977, S. 15ff.

335. Den Eco als „Hohepriester des Zufalls“ (*Das Offene Kunstwerk*, a.a.O., S. 222) bezeichnet; vgl. auch John Cage, *Silence* (1961) Frankfurt 1987; Richard Kostelanetz, *American Imaginations*, Berlin 1983, S. 45-102.

336. Vgl. Eco, *Das offene Kunstwerk*, S. 224f.

sich gegen die von ihr trainierten Rezeptionstechniken und -fähigkeiten nicht mehr als Deregulierung und Opposition behaupten kann; das ist das wesentliche Paradigma, das neuen Bildfunktionen der letzten 15 Jahre zugrunde liegt. Es ist allerdings entscheidend, darauf hinzuweisen, daß dieses Paradigma den Rezeptionsstrukturen entspringt, dem, was die Produzenten von den Rezipienten lernen (seis auch nur als Kalkül für die institutionelle Erzeugung von Aufmerksamkeit sichernden Attitüden, auf die sich Kunst im Medienzeitalter verschiebt; das ließe sich durch viele Querbezüge zur Star-Kultur der populären Massenmedien zeigen; für die Generation der Oehlen, Kippenberger, Büttner, Dahn sind die Grenzen zwischen Film, Foto, Musik, Zeichnung und Malen ohnehin nur punktuell und strategisch geltende Formbestimmungen). Außerdem bezeichnet dieses Paradigma einen Sachverhalt unterhalb der kulturideologischen Rhetoriken, die üblicherweise an derartigen Phänomenen ohne Herleitung ihres Bedingungs Zusammenhangs die Geste der Großdiagnostik einüben. Daß die Techniken der Deregulierung in die Sphäre der Rezipienten hinübergewechselt haben, belegt den durch Zuwachs an Einsicht in zeichentheoretische Fiktionalisierungen bestimmbarer Kulturwandel in der modernen Mediengesellschaft. Ecos ‚offenes Kunstwerk‘ soll deshalb nicht nur für die von Eco einbezogenen Themen und Stoffbereiche gelten, sondern als ein für technische Simulation entwicklungsfähiges Paradigma von ästhetischer Kritik überhaupt. Deren Bezug zur Kultur der Differenz heute (als gegen apokalyptische Indifferenzsemiotiken und Weltbildrhetoriken zu entwickelnder) bestimmt das Ästhetische aber als eine Selbstdarstellung der über den subjektiven (propädeutischen, didaktischen) Bereich hinausreichenden Interpretationen. Die Kraft ihrer iterativen Entwicklung ist keineswegs abgeschlossen, sondern wird mit den künstlichen, teilweise simulatorischen Mitteln der entfalteten Medienkultur fortgesetzt. Es ist das wichtigste an Ecos Ästhetik der offenen Kunst, daß sie eine zeitspezifische, auf aktuelle Medialitäten zugeschnittene Darstellung der anthropologisch diktierten Differenz und der Adaption der aus Nicht-Identität freigesetzten Kulturentwicklungen hin zu einer Einsicht in die Steuerungsfunktion von Bedeutungen ermöglicht. Das unterscheidet sie von allen idealistischen Kunsttheorien, die im Zerfall der Nachahmung des Wirklichen sich als subjektive Konstitution von Wahrheit beanspruchen, wobei die ontologische Subsumption des Ästhetischen unter Erkenntnisfunktionen auf die ästhetische Entäußerungsontologie einer Wahrheit projiziert wird, die der Abstraktion ‚Subjektivität‘ bloß bedarf, um überhaupt gegenstandstheoretische Begründungsfunktion zu erreichen³³⁷. Das aber erzwingt die Degradierung der Kunst zum Anwendungsfall der theoretischen Erkenntnisvermögen. Außerdem muß Kunst dann als vortechnische Authentizität gegen technische Reproduktion gesetzt werden. ‚Subjektivität‘ läßt Kunst nur als gegenständliches Korrelat für die Selbsterfahrung des Geschmacksspiels, d.h. für die theoretische Reflektion des Spiels der Sinnesvermögen

337. Dieses Grundproblem einer Fixierung der Ästhetik auf die Begriffsentwicklung des deutschen Idealismus erzwingt den hier kritisierten reduktiven Sachzusammenhang; kanonisch entwickelt bei Dieter Henrich, *Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik*, in: *Nachahmung und Illusion*, hg. v. H.R. Jauss, *Hermeneutik und Poetik* Bd. 1, München 1969 (2. Aufl.), S. 128ff. [für den sachlich hierzu gehörenden Zusammenhang von Subjektivität, Metaphysik, Interaktionismus und Metaphysikkritik — zugespitzt auf die Frage, ob die Bedingungen der Möglichkeit der Selbstverständigung Produkte des Gesellschaftszusammenhangs sind oder nicht vielmehr Voraussetzungen der Kommunikation und ob es für die Entfaltung des Begriffs ‚Subjekt‘ eines abschließenden Zusammenhangs menschlicher Erfahrungen bedürfe — vgl. die in Anm. 146 und 261 genannten Titel].

einerseits, für die Idealität eines hochkulturell (also: fiktiv und zufällig) bezugten Verfügens über Kategorien des Ausdrucks eines dogmatischen Geschmacks andererseits gelten.

So wird die Aporie bürgerlicher Ästhetik aufrechterhalten, die jederzeit Kant und Hegel gegen Schelling und den mythologischen Objektivismus der Romantik bevorzugt³³⁸ und damit die Verfügbarkeit klassifizierter Wertbestimmungen am Kunstwerk (das ‚Geist‘ zu verkörpern hat, was in den Deformationen und den bis zur Geschmackslosigkeit reichenden Überzeichnungen der Romantiker nicht gewährleistet ist, erst recht nicht für eine gewaltsame Zersetzung der Einheit der klassischen Sprache bei Kleist³³⁹) gegen den notwendigen Fortgang eines symbolischen Bewußtseins ausspielt, das prinzipiell nur eine vorläufige Verbindung zwischen Form und Bedeutung, Inhalt und Bezug leisten kann. Die bürgerliche Subsumtion der Kunst unter das Diktat objektiver Repräsentation markiert ein Herrschaftsinteresse über Klassifikationssysteme, deren geschlossene Ordnungen³⁴⁰ jede Realität des Symbolischen, des per definitionem Unerschöpflichen und Nicht-Eindeutigen, nur als Vorwand einer ästhetischen Horrorisierung gelten lassen kann (diese Horrorisierung hat zwei Strategien: Didaktisierung des Bösen als eines noch nicht entfaltenen Schönen, überhaupt Didaktisierung der Kunst zum metaphysischen Träger ‚höherer Werte‘, sowie die Ausgrenzung und Archaisierung zum Mythischen³⁴¹).

Kritische Ästhetik als Kultur der Differenz wird hier politisch. Das Prinzip der Iteration der Lektüre verweist insgesamt auf andere Traditionen, auch in der bürgerlichen Kultur, als denen, die im Produktionsparadigma des instrumentell und experimentell verwerteten Wissens aufgehen. Vor allem verweist es auf einen transsubjektiven Bereich: die Konstitution von Interpretation setzt Sprache und (artikulierte) innere Differenz zwischen Bedeutung und Zeichen und damit die Zugänglichkeit veränderbarer Lektüren voraus. Ecos Begriff des ‚offenen Kunstwerks‘ zeigt, daß Kunst nicht im hergebrachten System der Klassifikationen sich erschöpft, sondern eine Intention auch des technischen Medienzeitalters bleibt. Er macht deutlich, daß die Konstitution des Werkbegriffs über das primäre Prinzip der Interpretation, der Aneignung von Bedeutungen keineswegs bloßes Produkt eines Kulturwandels ist, sondern die Aktualisierung eines anthropologischen Prinzips, das in vielfältigen Traditionen und im Bewußtsein der sprengenden Kraft der Variabilität erzwingenden Symbolik³⁴² aufbewahrt, aber nachhaltig (bis in die philosophische Stilisierung des ‚ästhetischen Eigensinns‘ einer ‚expressiven Moderne‘) vom ontologischen Konzept einer idealistischen Subjektivität und der Fixierung auf die mathematisierbaren Formierungen subjektiver Erfahrungen verdrängt worden ist. Eine mythologische Fundierung von Kunst eröffnete einen Symbolbegriff, welcher der semiotischen Selbstdifferenzierung näher steht als

338. Vgl. dazu Walter Schulz, Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings, a.a.O., als große Ausnahme exzeptionell natürlich auch die entsprechende Deutung durch Ernst Bloch, Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie Bd. 4, a.a.O., S. 189ff., v.a. S. 249ff.

339. Vgl. Mathieu Carrière, Für eine Literatur des Krieges. Kleist, Basel/Frankfurt 1981.

340. Vgl. die Darstellung der geschlossenen Taxonomien bei Foucault, Die Ordnung der Dinge, a.a.O.; Pasolini, Freibeuterschriften, a.a.O.; Pasolini besteht auf einer radikalen Modernität unter Einbezug der archaischen Mythologien und ihrer Erneuerung auf der simulatorischen Ebene des technischen, filmischen Bildes.

341. Vgl. Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Kunst, Köln 1983; ders., Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986.

342. Vgl. Dan Sperber, Über Symbolik, a.a.O.

das subjektivitätstheoretische Entäußerungsmodell. Wenn man nicht von einer Trennung von Innen und Außen ausgeht, wenn man das Subjekt der ‚Welt‘ zurechnet, ‚Bedeutung‘ als Relation und Intermedium faßt (analog Sprache, die Bestandteil von ‚Welt‘ und Medium ihrer Darstellung zugleich ist), wenn man einen wahrnehmungstheoretischen Ansatz ästhetischer Selbstdifferenzierung wählt, Differenz anthropologisch sieht, dann gehört ‚Differenz‘ sowohl zur ‚Ontologie‘ wie zur ‚Psychologie‘. Kunst kann dann nicht mehr ins Innerliche abgedrängt werden, sondern ist ein objektiver Modus des Erkennens. Dieses Erkennen ist real wiederum nur, wenn es sich sozial konstituiert. Damit wird der Bereich der Bedeutungen veränderbar. Die Darstellung dieser Veränderung ist nichts anderes als der Arbeitsstoff der offenen Interpretation. Das wirkt sich auf die Aktivierung der Sinne aus. Kunst als Erkenntnisform, Interpretation als Aspekt des Phänomenalen, die Bestimmung der Relation als innere Differenzierung der Bezugsglieder bewirken eine synästhetische Erkenntnis, welche den vermeintlich bloß registrierenden und klassifizierenden Vorgang der Informationsbildung als für Wahrnehmung durchsichtige Konstruktion reflektieren. Das bedeutet, daß die Informationen (Reize) nicht mit dem identisch sind, was ihren objektivierbaren Inhalt oder ihre Bedeutung ausmacht³⁴³. „Wir erkennen dann ein Phänomen als Phänomen, wenn wir diese Differenz erfassen. Während aber die Phänomene so erscheinen, daß ihr Außenbild diese Differenz zugleich verbirgt, ist es die spezifische Leistung der künstlerischen Darstellung, sie hervortreten zu lassen“³⁴⁴. Dann aber läßt sich die Einheit der die Wahrnehmung ermöglichenden Zeit, die vorgängige Vermitteltheit von Realität und Wahrnehmung in den ‚Bedeutungen‘, die immer schon Voraussetzung menschlichen Lebens sind, gerade nicht bloß hergebrachten künstlerischen Ausdrucksformen vorbehalten. Dann werden simulatorische Manipulationen von Zeit erst recht konstitutiv für ästhetische Modellbildung³⁴⁵. Das meint das Prinzip der Darstellung (die aus ästhetischer Radikalisierung der in Symbolen geäußerten Differenz zum Schein ‚natürlicher Bedeutung‘ die bloße Vorstellung, Veranschaulichung des Begrifflichen nicht mehr als ästhetische Erfahrung, sondern bloß als Erschleichung der Mathematisierung in den als Gefäße aufgefaßten Sinnen³⁴⁶ akzeptiert), das Vermögen der Produktion³⁴⁷. Die Gehalte, die als ‚Wirklichkeit‘ zur Darstellung gebracht werden, sind solche der ästhetischen Konstruktion von Realität überhaupt, damit der Einheit von Imagination, Symbolik und Realem in einem ontologischen Differenzierungen vorgeordneten Sinne (Ontologie bezieht sich auf die griechische Vision von der ‚Dichte‘ und der ‚Schwere‘ des Seins, der Evidenz von Werten, die nicht mehr einem Bewußtsein der Zuschreibung ausgesetzt werden können oder sollen).

Ästhetisches Bewußtsein der Differenz ist eine kritisch gegengesetzte Identität. Identitätsbehauptung und Ontologie können geradezu als das Böse bezeichnet werden, weil sie die anthropologische Aktualisierung der Nicht-Identität (die allein überlebensfähig macht, weil nur sie Irrtümer produktiv bearbeiten kann; die moderne Ästhetik des Zufalls erin-

343. Vgl. Georg Picht, *Kunst und Mythos*, a.a.O., S. 412f.

344. Ebd., S. 405.

345. Vgl. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, a.a.O., s. 129ff., 170ff.

346. Das kritisiert selbst Popper; vgl. ders., *Kübelmodell und Scheinwerfermodell: zwei Theorien der Erkenntnis*, in: ders., *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1973, S. 369ff.

347. Vgl. außerdem: Karl R. Popper/John C. Eccles, *The Self and its Brain. An Argument for Interactionism*, Berlin u.a. 1977, S. 47ff., 100ff., 355ff.

nernt an diese Deregulierung — auch sie wertet ‚Störungen‘ auf, die szientistisch als Skandal des Erkennens behandelt werden müßten) zu eliminieren trachten. Deshalb können sie symbolische Formen von Wissen und Darstellungen nicht gelten lassen, weil die Symbole auf Selbstüberschreitung aller Zuschreibungen tendieren und ihr Recht allein kraft solcher Überschreitung haben. Für den Prozeß der Enkulturation ist nicht Identitätsbildung entscheidend, sondern die Identitätszersetzung, die neue Erfahrungen und die Differenzierung des Sinnenzusammenhangs erlaubt³⁴⁸.

Die rekonstruktive Bildung einer reflektierenden Identität führt direkt zur Einsicht in die transpersonalen Bedeutungen der Zeichenmodelle, in denen der Begriff ‚Identität‘ begründet wird. Wie plausibel diese Begründetheit auch ist, in gewisser Weise ist Identität begrifflich nur als Selbstwiderspruch zu denken. Denn Identität muß bedeutsam gedacht werden können in Anwendung von Bedeutungen (und nicht bloß als deren, suggestiver, Ausdruck). Dann muß sie selber denkbar sein. Das ist unsinnig: Identität bewährt sich im Muster von Lebensformen, aber nicht als Abstraktion, die regelkonform auf die Sachverhalte einer Kultur angewandt wird. Wäre Identität denkbar, dann wäre sie Gegenstand einer Idee, damit aber nicht mit dem Denken dieser Idee identisch: sie zerfiel in Identitätslosigkeit (tatsächlich geschieht das als Kulturkrise, bloß heißt Krise: Chance der Einsicht in die Regulierungsformen der Ordnung, die durch die Krise überhaupt erst konstituiert wird). Deshalb ist Identität im strikten Sinne undenkbar. Nimmt man noch die ästhetische Setzung hinzu, derzufolge in den wesentlichen Traditionen das Böse undenkbar ist (das Böse wird auf ontologische Personifikationen einer anderen Ordnung projiziert, so daß sein Einbruch keine endogene Ursachen hat, sondern auf ontologische Sünde, auf Wesen anderer Art, auf paradigmatisch Unzulässiges zurückgeführt werden kann), dann wird logisch klar, daß nur ‚Identität‘ das Böse verkörpert. Apodiktisch, glaubensfanatisch (und selbstmörderisch) handelt nur, wer sich in Identität mit sich befindet. Gerade die Vorstellung des Kunstschönen als einer regulativ ermittelten Naturkraft hat für die Tabuisierung des Bösen gesorgt. Das drückt sich schon in der ästhetischen Selektion einer didaktisch aufgefaßten Kunstvermittlung aus (die in den Mediendiskussionen heute bruchlos fortgesetzt wird). Was ästhetisch ausgeblendet wird, ist die differenzielle Begründung eines Symbolischen, welches das Böse als Phänomen der Natur auch deshalb anerkennt, weil die Kultur des Menschen zum Realen der ‚Welt‘, aufgefaßt als bestimmbare Bedeutung, gehört. „Identität ist die Signatur des Bösen. Sie ist das Unwahre, das in der Gestalt von Wahrheit auftritt“³⁴⁹. Das Mimetische verbürgt solche Identität.

Das Prinzip des Mimetischen ist weiterhin die Grundlage ontologischer Verdinglichung im Bereich des Ästhetischen, auch wenn man begriffsgeschichtlich auf die lateinische Reduktion des griechischen Prinzips von Darstellung — bestimmt als Darstellungsraum, Darstellung/Inszenierung, Dargestelltes und Bedeutung — auf Imitation hinweist (damit auf die Adäquation, die mit zwei Relata anstelle der oben genannten vier auskommt). Als Wirklichkeit der Kunst wird eine Wirklichkeit gesetzt, die in ihrer Geltung sowohl vom Produzenten wie vom Rezipienten gänzlich außerhalb der poetischen Produktion als Kriterium für eine Bewertung der Adäquation eingesehen werden muß. Das Mimetische ist schon wegen der dogmatischen Werte, die sich ästhetisch im Werk abzubilden haben, uner-

348. Vgl. Hans Saner, Von den Gefahren der Identität, a.a.O.

349. Georg Picht, Über das Böse, in: ders., Hier und Jetzt Bd. 2. Philosophieren nach Auschwitz und Hiroshima, Stuttgart 1981, S. 499.

träglich. Aber auch eine bloß subjektive Realität der Kunst leistet nicht die Einsicht in die kommunikative Bedingung der ästhetischen Produktion. Das Kunstwerk ist kein Material, das nachträglichen Verständigungsformen, Begriffen, Zeichensystemen der Darstellung vorangeht. Das Kunstwerk ist ‚immateriell‘. Selbst von idealistischen Theorien wird der Primat der ästhetischen Bedeutung nicht gelehnt. Bleibt die Konsequenz, daß ‚Kunst‘ die Realität, die sie ausdrückt, selber generiert. Da Kunst aber nicht auf die Formation eines ästhetisch Schönen eingeschränkt werden kann, sondern in spezifischer Art die allgemeine anthropologische Symbolisierung als Differenzbildung kulturell eröffnet, kann die so erzeugte Wirklichkeit keineswegs auf der Ebene des Genusses abgehandelt werden, sondern muß als Selbstdifferenzierung der diese Symbolisierung aufgreifenden Interpretationen verstanden werden. Nicht allein die Tatsache, daß die Relation von Kunst und Realität — die in der Realität des Imaginären gründet — nichts anderes ist als die ‚Bedeutung‘ des Kunstwerks, erzwingt die Generierung dieser Bedeutung auf der Ebene der Interpretation. Diese Relation kann gar nichts anderes sein als die Bestimmtheit von ‚Bedeutung‘. Der Begriff der ‚Bedeutung‘ ist nichts zur Relation auf Wirklichkeit Hinzukommendes. Vielmehr ist diese Bezugnahme das, was ‚Bedeutung‘ konstituiert.

Ecos Interpretation des offenen Kunstwerks führt verschiedene semiotische Traditionen produktiv weiter, die als Etappen auf dem Weg eines Aufbruchs aus mimetischen und idealistischen Wahrheitskonzeptionen von Kunst verstanden werden können (das Erfahrungsprinzip, selbst in einer hermeneutisch ausgedünnten Variante³⁵⁰, ersetzt den Anspruch, auf eine theoretisch anspruchsvolle Weise mit ‚Wahrheit‘ umzugehen durch die Wahrnehmung der Bezeichnungsfunktion derjenigen Ausdrücke, die ‚Wahrheit‘ zu mehr machen als zu einer Selbstaufwertung der Erfahrungsformen, die, unter Zwang der Angemessenheit an Umgebungssysteme, durchaus als sinnvoll gelten können). Lotmans Definition von Kunst als eines sekundären modellbildenden Systems weist auf diese Interpretationsstruktur des offenen Werks ebenso hin wie die Autonomie-Ästhetik Mukarovskys. Lotmans Begriff einer Nachbildung der primären Realität durch Kunst³⁵¹ bestimmt als Struktur der Kunst die sich ihrer Zeichenhaftigkeit bewusste Komposition vordem natürlicher Ausdrücke. Kunst wird zum Modellentwurf von Wirklichkeit³⁵². Kunst wird zum Opponenten des Realen, das Reale methodisch als bedeutungsschwach betrachtet³⁵³. Kunst ist eine Umcodierung der Objekte, der Realität. Diese Umcodierung erzeugt nicht allein Bedeutungen (als Bezeichnungen), sondern ‚Bedeutung‘ (als Struktur des Realen). Die Poetiken der Künste sind Modelle der Montage der durch Umcodierungen erreichten Bedeutungsschichten und objektiven Sachverhalten. Das ist der Grund, weshalb der künstlerische Prozeß nicht abschließend durch die Materie der seine Ausdrücke produzierenden Instrumente charakterisiert werden kann (denn paradigmatisch entwickeltere Poetiken entstehen durch den Einsatz technisch-apparativer Umcodierungsmontagen) und weshalb die Produktionsstruktur der technischen Medien auch in der Kulturindustrie die ästhetische Grundlage aller Erkenntnisformen kondensieren muß und die Erkenntnisform ‚Kunst‘ gar

350. Vgl. Konrad Hoffmann, Rezension ‚Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930‘, hg. v. L. Dittmann, Stuttgart 1985, in: Kunstchronik, November 1988, S. 602ff.

351. Vgl. Jurij Lotman, Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik, München 1972, S. 21, 37 etc.

352. Vgl. ders., Die Struktur literarischer Texte, München 1972, S. 61.

353. Vgl. ders., Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt 1977, S. 27.

nicht negieren (sondern nur: umlenken, mißbrauchen etc.) kann. Es ist bezeichnend, daß in Theorieansätzen, die den Interpretationsprozeß als Prozeß verstehen, der das „Subjekt konstituiert“³⁵⁴, das Semiotische der Inbegriff des Nicht-Bedeuteten ist, diejenige Dysfunktion oder Deregulierung, die notwendig ist, damit die festgefügte Struktur des Symbolischen überhaupt zur Darstellung kommen kann. Es bedarf dazu nämlich des Einbruchs der Nicht-Identität. Erst ein solcher Bruch macht die Semiotisierung des Symbolischen möglich³⁵⁵. Das Symbolische ist bestimmt als Ordnung der Sprache, der die semiotische Unstrukturiertheit als Bedingung für Sinngebungen vorausgehen hat. Der Sinn konstituiert das Subjekt an der Nahtstelle von Symbolischem und Semiotischem. Ohne den Einbruch des Semiotischen würde die Ordnung des Symbolischen Erfahrungen verunmöglichen und das Subjekt erblinden lassen. Das ist ein Prozeß, der in jedem Falle, ob man die notwendige Deregulierung als anthropologische Differenz oder als das Semiotische bezeichnet, auf der Dekonstruktion der geleisteten Ordnungen beruht: Kunst als Darstellung der Notwendigkeit der Negation der als Ordnung festgeschriebenen Erfahrungen. Semiotizität und Symbolik liefern Interpretationsmodelle, mit denen das Verdinglichte destrukturiert werden muß. Der Konstruktivismus als das im Bereiche der Gestaltung wesentliche Paradigma von Aufklärung ist durch die kulturelle Adaption der differenziellen Dekonstruktion begründet. Nicht die Kunst, sondern nur die ästhetische Kritik der falschen Indienstnahmen von Kunst und der verdeckten ästhetischen Suggestionen von Kulturtheorien kann diesen Destrukturierungszusammenhang begründen. Deshalb wird die Autonomie der Kunst durch die Ausblendung der festgefügteten Semantik definiert. Weit davon entfernt, bestimmte Werthaltungen zu verkörpern und ontologische Normen bloß ästhetisch aufzubewahren, liegt die Radikalität von ‚Kunst‘ darin, daß sie Zeichen verwendet, die keinen eindeutigen Sachbezug haben³⁵⁶. Eine Beziehung zum Anderen seiner Realität erhält es durch eine Interpretation nicht der noch-nicht-signifikanten Zeichen, sondern der Notwendigkeit, an der Bestimmtheit des Unterbestimmten und Nicht-Bestimmbaren Irritationen gegen festgefügte Semantiken zu entwickeln. Die ästhetische Erfahrung der avantgardistischen Kunst, das Modell der Deregulierung (und das Material der darin rituell möglichen institutionellen Kontrolle des Diskurses) besteht in der Bestimmtheit von Sequenzen, deren semantische Fixierung zugunsten von Formdichte und Montagequalität ausgeblendet wird, d.h. nicht einfach gegebenen Erfahrungen analogisierbar ist. Es sind die Erfahrungen des Betrachters entscheidend. Das Prinzip der Interpretation liefert die konkrete ästhetische Kritik an den Konstitutionsbedingungen des Selbst. Erst die Rezeption konstituiert das Werk³⁵⁷, indem sie die Bestimmtheiten seiner Bedeutung aus der Semantik des Unterbestimmbaren entwickelt. Kunst muß als solche Relation verstanden werden. Es geht ihr nicht mehr um das Verhältnis von Realität und Schein, sondern um das von bedeutend (signifikant) und nicht-bedeutend (insignifikant).

354. Vgl. Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt 1978, S. 77.

355. Vgl. Julia Kristeva, *Semiotik. Recherches pour une Sémiologie*, Paris 1969; dies. *Le Sujet en procès*, in: *Tel Quel* 52, Paris 1972, S. 12ff., Nr. 53, Paris 1972, S. 17ff.; dies. *Pratique signifiante et mode de production*, in: *Tel Quel* Nr. 60, Paris 1974, S. 21ff.

356. Vgl. Jan Mukarovsky, *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974, S. 35ff.

357. Vgl. ders., *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970, S. 97ff., 141ff.; zu Mukarovskys Begriff des autonomen Zeichens: H. Günther, *Struktur als Prozeß*, München 1973, S. 11ff.

2.8. Kunst als fiktives Äquivalent der kulturellen Ontologie?

Theorie der Kunst als ästhetische Kritik, mittels welcher Medien und kulturelle Darstellung als Erkenntnisformen und Symbolisierungen entwickelt werden, kann nicht mehr mit dem Verhältnis von Schein und Wirklichkeit, Möglichkeit und Wirklichkeit allein operieren. Die kritische Aneignung der Fiktion, das Ganze der Erfahrungen sei nur ästhetisch als Zweck von ‚Natur‘ im Übergang von semiotischer Zivilisation zu simulatorischen Formen und der Repräsentation angeeigneter Bedeutungssysteme (2.6.) zu begründen, und die Weiterentwicklung des Gedankens der Interpretation, in welcher das offene Werk als Darstellung der Bedeutung transsubjektiv gefaßt worden ist (2.7.), legen den Schluß nahe, Kunst als Modellbildung zu verstehen, die durch die binäre, operative Struktur von selektiven Bedeutungen mittels Zeichenketten im Feld von Bedeutungslosigkeiten bestimmt wird. Deshalb kann das Kunstwerk nicht von den technischen Bilderzeugungsmedien der Massenindustrie abgegrenzt werden. Es ist nicht länger der privilegierte Ort von Geschmack und auch nicht länger das Objektmaterial einer Theorie des Schönen. Kunst ist eine spezifische Form, Bedeutungen zu konstituieren, in denen die Strukturen der Wahrnehmung in öffentlicher, sozialer Symbolisierung als Interpretation einer ursprünglich anthropologischen Differenz zum Ausdruck gebracht werden, welche auf jeder Stufe der Kultur neu aktualisiert werden muß. Das Kunstwerk ist eine Iteration von Interpretationen: Darstellungen von Darstellungen von Bedeutungen. Die ästhetische Bezeichnung, die symbolische Bezugnahme müssen sich Deregulierungen aussetzen. Man kann den Begriff der Semiotisierung von Symbolsystemen auch als Deregulierung gesetzter Bedeutungen beschreiben. Kunst ist ein System der Einheit von Signifikantem und Insignifikantem. Es entwickelt eine Struktur der Bedeutung, die auf eine Semantik des Wirklichen als Struktur des Ästhetischen bezogen werden kann. Kunst ist ein Begriff, der nur mit der Autonomie der nicht-semantischen Funktionen verfremdender, die Erfahrungsgewohnheiten durchstoßender, symbolisch neue Deutungen von Handlungen und Bezugnahmen auf Wirkliches ermöglichender Zeichenkomplexe, formaler Organisationsstrukturen der Verwendung von Bezeichnungsmodellen für die Darstellung von Zeichensystemen (und nicht von Realem) begründet werden kann.

Die symbolische Funktion von Kunst verweist nicht auf Realität im Sinne des philosophischen Ontologiebegriffs, sondern auf soziale Symbolisierungen, d.h. auf die Bedeutungsansprüche und Signifikationen in kommunikativen und reflektierenden Handlungen einer Kultur. Davon hatte bereits die ältere Hermeneutik als Kunst der Moral einen Begriff. Die Bezugnahme auf das Symbolische entfaltet die ästhetischen Vermögen als Selbstwahrnehmung der spezifisch ethischen Struktur in einer kommunikativen Situation. Moralitäten sind individuelle Modelle für die Arten, mit denen auf die gesellschaftliche Symbolik Bezug genommen wird. Diesen Zusammenhang hat auch die Strategie der Aktivierung der Sinne von Joseph Beuys im Auge. Seine Darstellungsformen arbeiten mit der Ruinierung allegorischer Bezugnahmen. Die Transformation der symbolischen Anspielungen in Alltagshandlungen wird als Selbstwahrnehmung des Ästhetischen konzipiert, was die Notwendigkeit einer permanenten Darstellung des Insignifikanten, Bedeutungsleeren, Stören-

den, der nur als undurchschaute tragende Ritualisierungen und Hyperritualisierungen des symbolischen Unbewußten nach sich zieht³⁵⁸. Daß Beuys sich außerdem gewisse Symbolbegriffe der deutschen Romantik strategisch angeeignet hat³⁵⁹, belegt einen Kunstbegriff, der weniger durch seine expliziten ethischen oder sozialmoralischen, moralpolitischen Bezugnahmen bestimmt werden kann, als durch ständiges Hin-und-Her-Gehen zwischen Signifikation und den Bereichen des Insignifikanten, die im endlosen Prozeß der Interpretation Bedingung der Möglichkeit der Bedeutungsbildung bleiben und als Residualkategorien ästhetischer Formulierung in die Struktur des ästhetischen Prozesses eingehen. Daß Beuys mit Vorliebe Materialien verwendet, deren Konnotationen eindeutig, deren Denotationen oft auf den Bereich des Abfalls verweisen, ist keine ästhetizistische Geste oder habituelle Selbstinszenierung (daß Beuys Markenstrategien für die öffentliche Darstellung seiner Anliegen benutzt und zum Teil sein eigenes Logo gespielt hat, besagt dagegen nichts), sondern erkenntnistheoretisch plausibel, ist Abfall doch die Residualkategorie schlechthin³⁶⁰. Daß hier Kunst nur noch als Strukturierung von Bedeutungen dargestellt werden kann, ist nicht Resultat eines Plädoyers, das Werk habe sich der ästhetischen Erfahrung und dem ‚Prozessualen‘ zu öffnen, sondern markiert den Funktionswandel der künstlerischen Ansprüche, ästhetische Einsichten als moralisch-praktische Grundverhältnisse zur Welt und als Erkenntnisform zugleich zu begründen. Mit der Verwendung der linguistischen Grundeinsicht, die Einheit von Biologie und Kultur sei u.a. durch die Einheit von bedeutungstragenden und bedeutungsbestimmenden, selber aber bedeutungslosen Momenten einer Ausdrucksgröße begründet³⁶¹, wird ein Paradigma benutzt, das sich eignet, den Kulturwandel in ästhetischen Begriffen zu denken. Die semiotische Selbstreflexion löst die Ritualisierung der Erwartungserstörung, die Erwartung der Verletzung des Erwartungshorizontes ab. Das moderne Choktraining, die Selbstbegründung des Ästhetischen durch Kierkegaard und Nietzsche³⁶²; die Radikalisierung des Erhabenen als des Häßlichen, wie Burke³⁶³ ursprünglich konzipierte; die Semantik der Provokation; die Regel der Regellosigkeit; das Maß des Maßlosen sind dinglich verfaßte, sensuell-strategische, stofflich zugreifende, also insgesamt: prä-semiotische Indifferenztechniken (Ekeltraining³⁶⁴). Im 18. Jahrhundert ist die Theorie des Schönen als Geschmackskritik subjektiviert, im 19. Jahr-

358. Vgl. Franz-Joachim Verspohl, Joseph Beuys. Das Kapital. Raum 1970-77. Strategien zur Reaktivierung der Sinne, Frankfurt 1984; Erving Goffman, Geschlecht und Werbung, Frankfurt 1981, S. 327ff.; Georges Devereux, Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften, (1967), München, v.a. S. 109ff.; vgl. Hannes Böhringer, Begriffsfelder, a.a.O., S. 23ff.

359. Vgl. Vischer, Beuys und die Romantik, a.a.O.; Volker Harlan, Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, Stuttgart 1986, S. 70ff., 83ff.

360. Vgl. M. Thompson, Theorie des Abfalls, a.a.O., S. 24ff., 80ff., 132ff.; Mary Douglas, Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu, Frankfurt 1988, S. 83ff., 167ff., 182ff., 210ff.

361. Vgl. Jakobson, Semiotik, a.a.O., z.B. S. 390.

362. Vgl. Sören Kierkegaard, Entweder - Oder, Köln 1960, S. 729; Friedrich Nietzsche, Werke, hgg. v. K. Schlechta Bd. I, München 1966, S. 40.

363. Edmund Burke, Vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 1980, S. 160; vgl. dazu auch: H.R. Jauß (Hrsg.), Die nicht mehr schönen Künste, München (2. Aufl.), 1968; zum historischen Zusammenhang: ders., Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘, München 1964.

364. Vgl. dazu Hans Ulrich Reck, Versuche über Gemeinheit, a.a.O.

hundert in den Systemen des deutschen Idealismus das Schöne spekulativ verzeitlicht und damit Ästhetik zur geschichtlichen Manifestation absoluter Begriffe instrumentalisiert worden. Mit solchen ontologischen Strategien teilt die Begründung der Moderne (durch Inversion der Wertigkeit: das Häßliche statt des Schönen) die Opposition zwischen dinglichen und funktionalen Aspekten. Das Kunstwerk wird in eine Dysfunktion einbezogen. An die Stelle des Schwärmers und der Utopie der schönen Seele tritt der Asoziale, der Verweigerer, der ekstatisch sich Entgrenzende. Aber ontologisch bleibt, was künstlerisch dargestellt wird. Erst mit der semiotischen Selbstreflektion und der Dialektik von Signifikanz und Unbedeutetheit, welche den Bezeichnungsvorgang ermöglichen und Ästhetik als Differenz konstituieren, löst sich Kunst von der Funktion der Funktionslosigkeit ab und greift auf wesentliche Mechanismen der anthropologischen Symbolbildungen (damit sei nicht gesagt, die formativen Bestimmungen der Künste, die Begründung einer Theorie der Künste durch ihre Medialität und Materien sei überflüssig; ganz im Gegenteil sind das wesentliche Theorien; aber nur, wenn sie sich nicht im Horizont einer dinglichen Welthaltigkeit des Bezeichnens beanspruchen, sondern als ästhetische Symbolbildung durch Interpretationen).

Wenn das Dingliche als Objektzusammenhang des Kunstwerks nicht mehr das künstlerische und philosophische Paradigma bildet (zu diesem Dinglichen ist die Entgrenzungsgeste zu rechnen: wenn die Haltung symbolisch gesichert sein soll, bedarf sie der Verzeichnung im und als Text, sei's auch nur als Spur oder Darstellung des poetischen Rausches hinter den Bildern wie bei Rimbaud³⁶⁵), sondern der Objektzusammenhang als Einheit von Signifikation/Insignifikation in Bedeutungskomplexen gebildet wird, erscheint Kunst gewissermaßen als ungreifbar. Das gilt für den Funktionsanspruch ebenso wie für die herkömmlichen ästhetischen Formauszeichnungen. Es ist deshalb keine episodische Humoreske, sondern ein Lehrstück für Ontologieprobleme im Bereich der Kunst, was die Zeitungen Ende Oktober 1987 gemeldet haben: eine Klage von Johannes Stüttgen gegen Putzfrauen der Düsseldorfer Kunstakademie, die nach der Kündigung des Beuyschen Ateliers am 9. Oktober eine Fettecke des Meisters im Rahmen der üblichen Aufräumarbeiten entfernt hatten. Stüttgen forderte vom Land Nordrhein-Westfalen einen Schadenersatz von DM 50.000 unter Hinweis auf das Angebot einer Düsseldorfer Galerie, die eine 20 Jahre alte Fettecke von Beuys für DM 135.000 auf dem Markt anbiete. Eine Schuld des Landes konnte aber nicht begründet werden, weil Putzen keine hoheitliche Tätigkeit ist. Interessanter für unser Problem (obwohl die Fragen von Verunreinigung und Reinlichkeit paradigmatische Fälle der Strukturierung des Symbolischen einer Gesellschaft sind, ins Zentrum der religiösen Fragen einer Kultur und auf die archaische Schicht der anthropologischen Differenzierung geistiger Tätigkeiten führen) ist aber die Begründung des Unschuldspädoyers der Staatsvertreter: die Fettecke sei für Nicht-Kunstkenner nicht als Kunstwerk erkennbar gewesen. Das trifft den Kern nicht des juristischen, sondern des philosophischen Tatbestandes. Wenn ein Kunstwerk sich nicht mehr dinglich identifizieren läßt, wenn es keine ästhetische Evidenz hat — die es aus der hochkulturellen Sphäre als bürgerlichem Erbe der ästhetischen Meisterleistungen abendländischer Kultur bezieht —, dann kann seine Beurteilung nur noch einer Kennerschaft zugesprochen werden, deren Selektionskriterien von

365. Hans Therre/Rainer G. Schmidt (Hrsg.), Arthur Rimbaud, Poetische Werke, 2 Bde., München 1979; Jacques Rivière, Rimbaud, München 1979; Alain Borer, Rimbaud en Abyssinie, Paris 1984; ders., un sieur Rimbaud et son négociant, Paris 1983/84.

„Kunst“ vollkommen undurchschaubar bleiben. Diese Kriterien gelten nur noch Kraft eines soziologischen Mechanismus, mit dem einer bestimmten Gruppe von Menschen ein bestimmtes Privileg, hier das der nominellen Generierung des Kunstwerks, zugestanden wird. Kunst wird das Produkt eines Verfahrens. „Legitimation durch Verfahren“ ist das systemtheoretische Argument einer Kunsttheorie, die als „Institutionentheorie“ mit einer Mischung von wittgensteinianischen Sprachspielregelungen und sozial-verrechtlichten Lebensformen tatsächlich eine Erklärung des anstehenden Problems liefern kann. Wenn keinerlei stoffliche Evidenz vorliegt, wenn Kunst nicht mehr im sinnlichen Unterschied zu anderen Klassen von Gegenständen bestimmt werden kann, dann bietet der Blick auf die mit diesen Gegenständen klassifikatorisch umgehenden Personen die Möglichkeit, eine Semantik von „Kunst“ zu konstruieren. Die Institutionen (Museen, Feuilleton, Galerien, Messen, Ausstellungen, Vernissagen), die Gegenstände als „Kunst“ produzieren, sind auch diejenigen Größen, die die Bedeutung der Gegenstände festlegen. Die empirische Verifikation dieses Sachverhaltes ist durch Beobachtung von Imitation und Übernahme der die Semantik regulierenden Sprach- und Ausdruckssysteme leicht zu überprüfen. Das Interessante an den expliziten Bezügen der Vertreter von Institutionen zur Semantik der von ihnen wesentlich mitdefinierten Sachverhalte (wobei ein Sherman Lee, langjähriger Direktor des Cleveland Art Museum eine Ausnahme ist, was das Reflexionsniveau solcher Bezugnahmen anbetrifft³⁶⁶) ist nicht die lexikalisch rekonstruierbare Beschreibung von Kunst in erster Linie, sondern die Sprache der Darstellung des Objektbereiches, d.h. der Stil, die Floskeln, die ästhetischen Wertigkeiten und ästhetizistischen Attitüden, mit denen nicht Kunst aufgearbeitet, sondern eine Rhetorik der Kunstpropaganda entwickelt wird, deren Effekt darauf zielt, den Autor (nicht die Gegenstände) dieser Rhetorik als einen an der Front der eingesehenen Tendenzen, Strategien und Sensibilitäten Befindlichen darzustellen.

Aus mehreren Gründen ist diese zunächst plausible Institutionentheorie (dargestellt als Analyse der Ausdrucksformen, symbolischen Verteilungsstrukturen und Sprachgesten) als Erklärung von Kunst jedoch nicht ausreichend, ja: nicht einmal wesentlich. Nicht geklärt werden kann mit ihr die Bezugnahme der Werkorganisation auf die Struktur der Interpretationen. Es ist aber erst diese, welche Kunst zum Objekt symbolischer Darstellung und Zirkulation werden läßt. Einige solcher Probleme sollen hier im Kontext von Arthur C. Dantos „Verklärung des Gewöhnlichen“³⁶⁷ und in Fortsetzung zum „offenen Kunstwerk“ erörtert werden. Die Kernthesen Dantos werden als Alternative zu einem Rekurs auf Mimesis und Gegenstandstheorie der Kunst skizziert. Aspekte der Theorie der Mimesis und ein Hinweis auf die Obsoleszenz der ontologischen Betrachtung werden im folgenden zunächst zwischen zwei Kontrahenten verhandelt. Das Mimetische ist in einer abschließenden Weise leitend für Adornos Ästhetische Theorie; ein ertragloser Rekurs auf die Gegenstandstheorie erschöpft die Kunstphilosophie Martin Heideggers.

Vorab soll der Rahmen für die Erörterung skizziert werden. Das kann am besten durch die Umschreibung des Interesses der ästhetischen Kritik als Kulturtheorie geschehen, die zur Formulierung der ästhetischen Struktur der Kunst dient. Ästhetische Kritik ist bestimmt durch die utopische Aktualisierung der anthropologischen Differenz, die zeichentheoretisch als Differenz von Signifikation und Signifikat gefaßt wird. Diese Differenz bildet den Grund für die Iteration der symbolischen Interpretationen, nicht nur für den Fort-

366. Vgl. Sherman Lee, *Post/Present/East and West*, New York 1983.

367. Arthur C. Danto, *Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt 1984.

gang, sondern die systematischen Verschiebungen auf Ebenen bewußter Bezugnahme auf frühere Interpretationen (kunsthistorisch ist diese Methode am besten ausgearbeitet als Ikonologie, wobei ‚methodisch‘ hier nicht formal gilt, sondern substanziell als ästhetische Sinnlichkeit, Wahrnehmung der ‚verräterischen Details‘). Das bedeutet, daß die Bildung derjenigen Traditionen, als deren Erbe und Fortsetzer sich die ästhetische Ontologie des Kunstschönen so gerne sieht, aus den Formen der aktuellen Vermittlung kraft utopischer Aktualisierung hervorgehen. Bedeutungsbestimmungen werden symbolisch verbindlich als Interpretationen einer Aneignung nach ‚hinten‘, werden retro-projektiv in die Geschichte aufgebaut. Deshalb reicht die ontologische Semantik des Kunstschönen ebensowenig zur Erklärung der theoretischen Kraft von Kunst wie die Institutionentheorie. Nur der Horizont des Ästhetischen als einer Utopie des freien Spiels menschlicher Erkenntnis- und Darstellungsvermögen begründet die ästhetische Kritik als eine Erkenntnisaufgabe von Kunst und als vordringliche Aufgabe einer kritischen Philosophie (daß die habituellen Standards anders gerichtet sind, auf die Verwaltung der Zerfallsprodukte des deutschen Idealismus, die defensive Beschreibung der Wissenschaftstheorien, die Legitimation des Positivismus, die angelsächsischen Varianten Wittgensteins etc. tut hier nichts zur Sache). Diese sucht sich keineswegs ein bloßes Thema oder einen besonders geeigneten Anwendungsfall ihres Interesses. Vielmehr geht es um die Erkenntnisfähigkeit als ästhetische Einheit der kulturellen Symbolisierungen und damit um die Erkenntniskraft von Kunst. Utopie meint nicht Handlungsdruck oder Erfüllungsvision, sondern die Selbstdifferenz der angeeigneten Geschichte und der Vermittlung der darin produzierten offenen Fragen an Traditionen, also die Bildung von Montagen aus Ungleichzeitigkeiten der Entwicklung.

Das utopische Regulativ einer nicht durch Traditionen bestimmten, sondern deren Vermittlungsformen ermöglichenden Kunst ist in der Vision einer ästhetischen Produktivkraft dargelegt, die als differentielle Größe zur etablierten Ordnung der Handlungen, Erfahrungen, Diskurse definiert werden kann. In Fortsetzung der Schillerschen Utopie von der schönen Seele und in einer auf der Linie von Schelling über Wilhelm Reich zur Sozialpsychologie der Kritischen Theorie radikalisierten Betrachtung der erotischen Grundlagen der Gesellschaftsbildung, hat Marcuse dieses ästhetisch-utopische Regulativ am emphatischsten (implizit gegen die Hegelsch bestimmten Ontologie eines Lukàcs) vertreten: „Gibt es etwas in der ästhetischen Dimension, das eine wesentliche Affinität zur Freiheit hat, nicht nur in ihrer sublimierten kulturellen (künstlerischen), sondern ebenso in ihrer entsublimierten politischen Form, so daß das Ästhetische eine gesellschaftliche Produktivkraft werden kann, ein Faktor in der Produktionstechnik, ein Horizont, unter dem die materiellen und geistigen Bedürfnisse sich entfalten?“³⁶⁸. Kunst geht deshalb gerade nicht von ontologischen Traditionen aus, sondern von einer spezifisch ästhetischen Analyse der Lebenswelt, der Gesellschaft. Das produktive Vermögen der Kunst läßt sich paradigmatisch beschreiben als Studium der Vermittlungen, der Techniken, Wissenschaften, Begriffe und Ideen, Konzepte und Pläne in der symbolisch bestimmten Alltagskultur: Produkte von Medialisierungen. Als Produktivkraft wäre in erster Linie die bedeutungsorientierte Beschreibung einer interpretativ erschlossenen Wirklichkeit anzusprechen. Ästhetik ist Differenz zwischen Denken und Wahrnehmen als innere Struktur der synästhetisch gebildeten Erkenntnis- und Sinnesvermögen. Rechnet deren Struktur zu den Sachverhalten, zu

368. Herbert Marcuse, Versuch über die Befreiung, Frankfurt 1969, S. 46f.

‚Objektivität‘ und ‚Welt‘, dann beschreibt Ästhetik die innere Differenz als Struktur des Wirklichen, das nicht mehr als der Innerlichkeit einer Imagination entgegengesetzt aufgefaßt werden kann. Produktion im Wortsinn soll nicht als Technik in der Industriegesellschaft verstanden werden, sondern nur ursprünglich: als Herstellung. Diese verweist auf Darstellung. ‚Darstellung‘ ist der vor der lateinischen Reduktion auf ‚imitatio‘ geltende Wortsinn von ‚mimesis‘. Das Prinzip des Mimetischen spielt in der Tradition der ästhetischen Theorie des 20. Jahrhunderts eine große Rolle. Ernst Bloch hat das aristotelische subjektive Prinzip der dynamisch-poetischen Produktion dem nachfühlenden Akt mimetischer Anverwandlung vorgezogen, dessen Objektivitäts-Konnotationen auf den Platonismus der nicht-ästhetisch zeigbaren Ideen verweist. Benjamin und Adorno verbinden beide mit Hinweisen auf das Vermögen der Ähnlichkeit und der Mimetischen Denkbilder einer nur theoretisch faßbaren Erlösung. Gerade die Wirklichkeitslosigkeit der Figur der Versöhnung ist es, welche ästhetisch die Differenz als Voraussetzung der Wahrnehmung des Realen ermöglicht. In dieser stärker den formulierten künstlerischen Bereichen der kulturellen Symbolik zugewandten Denkfigur einer ästhetischen Utopie mit der Intention auf die Deregulierung abgelehnter Lebensformen erscheint substanziiell gewendet die zeichentheoretische (dialektische) Einheit von bedeutenden und nicht-bedeutenden Elementen. Die Ästhetiken Benjamins und Adornos sind diesbezüglich mit denen des Prager Strukturalismus zur Deckung zu bringen. Das macht erstere in unserem Sinne zu Bezugspunkten einer ästhetischen Kritik (Unterschiede liegen auf der Ebene der Einschätzung des Verhältnisses der Ästhetik zur Praxis vor, d.h. auf der Ebene der Ansprüche an die Modellbildungsfunktion des Ästhetischen im Kontext eines politischen Kampfes, die Bezugnahmen strategisch erzwingt; heute sind es nicht mehr die politischen Strategien, die solche Bezugnahmen determinieren, sondern zunehmend die technisch-medialen).

Adorno fundiert das Ästhetische im Prinzip des Mimetischen, wobei das Mimetische ihm als letzte Differenz in und zu einer verwalteten, in Herrschaft degenerierten Welt gilt. Es erschöpft sich als Möglichkeitsbestimmung eines Regulativs. Dieses Regulativ ist die Erinnerung, in die jede geschichtsphilosophische Hoffnung abgewandert ist. Deshalb ist Ästhetik die nachfühlende Anverwandlung des Regulativs und Kunst Ausdruck der Wahrnehmung von Spuren dieser Erinnerung (das ist wichtig in einer Zeit, in der die Lust an der Lektüre der Kultur mit postmodernen Konzepten und detektivischen Attitüden vorgetragen wird, wobei eine polymorphe Gleichgültigkeit in der Wahl der historischen Zeugen nicht gezeugnet werden kann³⁶⁹). Daß Differenz sich ästhetisch konstituiert, bedeutet auch, daß sie die anthropologische Selbstreflektion mit keinem gesellschaftlichen Handlungsträger mehr eindeutig verbinden kann. In Adornos Fundierung einer formale Selbstdarstellungen radikalisierenden Kunst auf den Akt der melancholischen Mimesis spricht sich zweifellos das Scheitern der kritischen Theorie als einer Wirklichkeit der transzendentallogischen Bestimmungen des Erkenntnissubjektes als gesellschaftlichen Handlungs-subjekt aus. Wie gravierend dieser Perspektiveverlust ist, der das Programm der Theorie bestimmt und den Wahrheitsanspruch als Legitimierung nachträglich in der Welt praktisch

369. Vgl. Carlo Ginzburg, Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983; Harald Szeemann, Individuelle Mythologien Berlin 1985; ders., Museum der Obsessionen, Berlin 1981; ders. (Hrsg.), Junggesellenmaschinen, Venedig 1975; ders. (Hrsg.), Le mamelle della verità. Monte verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie, Venedig 1978.

erwiesener Begriffsverhältnisse überhaupt erst möglich gemacht hat, ist, sei hier nicht erörtert. Auf jeden Fall kann der Begriff des Mimetischen bei Adorno ohne die auferzwungene Sprachlosigkeit der als totalitär beschriebenen, instrumentell kurzgeschlossenen Welt und ohne die Perspektivlosigkeit von Geschichte als der Verzeitlichung und Kontinuität von kultureller Aneignung und Anthropologie nicht verstanden werden. Daß Adorno auf Nachbildung setzt, ist der Inversion der Geschichte in Untergang, Zerfall und Mißbildung geschuldet. So erscheinen die radikalsten avantgardistischen Werke nicht als Vorschein; das wären sie nur unter der Behauptung eines Hoffnungsregulativs, dessen bloßer Begriff Adorno schon als unsittliche Avance hätte zurückweisen müssen. Sie entwickeln ihre Kraft einzig im Schein einer Rückbezüglichkeit, die des ontologischen Existenzanspruchs enttarnen muß. Deshalb ist das Werk durch die Komplexität der autonomen Form, die Organisation der Mittel, als Modell der Reflektion der es erst erzeugenden Verfahren, Stoffe und Ausdrucksformen bestimmt. Die Semantik der Kunst hat ihren Ort nur in der Struktur der autonomen ästhetischen Zeichen. Das erzwingt den Verzicht auf die realistischen Komponenten: Psychologie, Dramaturgie, Assoziativität der Modelle, Äquivokationen der künstlerischen mit einer außerkünstlerischen Struktur, Bezugnahmen auf Erfahrungen — all dies sind negative, eigentlich: Negationsbestimmungen von Kunst. Sie leiten nämlich die ästhetische Erkenntnis in die Richtung einer Verzeitlichung der projektiven Vermögen, d.h. sie zerstören das utopische Regulativ einer reflexiven Bestimmtheit zugunsten einer ontologischen Realisierung der künstlerischen Idee in einer begriffsindifferent gesetzten Realität. Adorno gilt aber gegensätzlich das Reale — das immer gesellschaftlich bestimmt ist — als das in Begriffen ausgebildete Totalitätsvermögen des Logos, des Allgemeinen, das sich alles Einzelne unterwirft. Solcher Totalität könne nur die formspezifische Erkenntnis einer trauervollen Erinnerung an ein Ursprungsvermögen kontrastieren, das sich der Bestimmtheit des Einzelnen verbunden hat. Das Motiv des Mimetischen begründet den Radikalismus der selbstreflexiven avantgardistischen Kunst als Modell eines allgemeinen ästhetischen Darstellens der außersemantischen Funktionen der Zeichen (der interpretativen Aneignung der Darstellungsmodelle der Organisation des Materials durch sequenzielle und serielle Produktionsmodelle, die auch als Apparate verstanden werden können) durch den Verlust der ontologischen Realität. Es ist das problematisierende, heuristische Regulativ, das den Verzicht auf die dem Geschmacksdiktat verfallenen Inhalte und Wohlgefälligkeiten erzwingt. Es bleibt einzig noch die Utopie der Selbstwahrnehmung der Organisationsformen der Erkenntnisse. Das ist eine ästhetische Leistung, die Adorno einzig in Kunst noch aufbewahrt sieht, aber nicht mehr in den philosophischen Disziplinen, deren Logikprimat des Allgemeinen sich mit der Mechanik der verwalteten Welt gleichgeschaltet hat. So wie bei Bloch die Erfahrung des Faschismus in das Prinzip Hoffnung gebannt wird (als prinzipielle Möglichkeit des Gelingens, wie immer die Welt beschaffen sei), so führen Adornos Wahrnehmungen der Kultur zu einer Fixierung auf die Inhaltslosigkeit der Kunst- und Darstellungssysteme im Bereich der semantisch bestimmbaren, über Analogien emphatisch erschlossenen Übertragungen und Identifikationen. Nur strengste Nicht-Identität macht die ästhetische Erkenntnis gehaltvoll, bewirkt aber auch, daß alles Erkennen ästhetisch ist, denn für den Begriff des Ästhetischen ist Differenz konstitutiv. Deshalb verzeichnen das Paradigma des Erkennens auf dem Niveau dieser Differenz nur noch die formvollendetsten Kunstwerke, die sich jeder Instrumentalisierung (beginnend bei Übertragungen auf außerkünstlerische Gehalte) kraft Nicht-Identität entziehen. Daher Adornos zunächst merkwürdig anachronistisch anmutender Rekurs auf das Mimetische. Das als Darstellung

gefaßte Vermögen der anverwandlungsfähigen Rückbezüglichkeit, einer Art indirekten, verstellten Erinnerung, einer nur symbolisch greifbaren Mnemosyne, ist das Vermögen, welches der außerästhetischen Funktionsbestimmung der Kunst am weitesten entfernt liegt. Das Mimetische sperrt sich als solches gegen seine Ordnung in Klassifikationen. Deren bestimmte Negation definiert die Formleistung der diskursiven Ordnungen, der materiellen und symbolischen Kultur der spätbürgerlichen, kapitalistischen Gesellschaft. Diese werden keineswegs ausgeblendet oder abstrakt negiert. Vielmehr muß die Eliminierung als ästhetische Zurückweisung ihrer Geltungsansprüche hinsichtlich des symbolischen Ausdrucks von Erfahrungen und hinsichtlich der Organisation relevanter Erkenntnis ausgewiesen sein. Solche transzendental aufgeladene Kraft ist eine Begriffsnuance des Mimetischen. Die Utopie als Regulativ erscheint darin als Absage an die Freiheitsfähigkeit der gegenwärtigen Kultur. Die Integrationskraft der Werke muß so groß sein, daß sie Wirklichkeit sich anverwandelt und in ihren Formen bestimmt. Sie muß darin einen Begriff des Subjekts lebendig aufbewahren, das sich nur kraft einer Urgeschichte noch denken kann. Mimesis ermöglicht die Fundierung der ästhetischen Reflexion in der sich selber wahrnehmenden „physiologischen Vorform 'des Geistes'³⁷⁰.

Zunächst erscheint also die Setzung des Mimetischen als eine Begriffsstrategie. Allerdings kann festgehalten werden, daß kein melancholisches Konzept des Mimetischen die signifikante, argumentativ aber zufällige Fixierung Adornos auf einige spezifische Muster und Traditionen wertgeleiteter Kunst begründen kann. Es ist ein Fehler der theoretischen Arbeit (und nicht eines singulären Materials), wenn ein Denker vom Range Adornos nicht in der Lage ist, seine Vorlieben für bestimmte ästhetische Erlebnisse von einer kritischen Theorie der Massenkultur unterscheiden zu können, vor allem dann, wenn er durch seinen eigenen Anspruch Ästhetik als Darstellung der die Symbolsysteme der Gesellschaft soziologisch prägenden Kräfte konzipiert und gerade nicht als paradigmatischen Fall der zeichentheoretischen Analyse bestimmter exponierter Formen dieser Kultur im Rahmen der institutionellen Zirkulation von Werten. So sympathisch die Mischung von privatem Biedermeiertum und philosophischem Avantgardismus, von Häkeldecke und Schönberg, Polstersessel und Beckett ist — und mehr als das: Bewahrheitung des Gestus der Nicht-Identität —, so unerträglich sind doch die dogmatisch auftrumpfenden Blindheiten gegenüber Symbolsystemen einer technischen Massenkultur (bis hin zur rassistischen Denunzierung des Jazz, wobei Adorno nicht einmal in der Lage ist, eine angemessene Beschreibung der differenzierten Strukturen der musikalischen Improvisation zu leisten). Diese erscheinen nicht mystagogisch verummend, wenn man sich der Mühe unterzieht, ihren Reflektionsgehalt zu rekonstruieren, der einen Kulturwandel bewirkt, der sich zwar mit Gewinn an Schönberg und Beckett schulen mag, dessen Stand sich aber mit Sicherheit eher den Modellbildungen der Massenkultur verdankt. Deren ästhetischer Erfolg nach dem zweiten Weltkrieg gründet in der bewußten Verwendung von Modellen, der Einsicht in die Produktionsbedingungen der Bedeutungen, der Fabrikation von Zeichen, den Systemen der Re-Codierung bereits zirkulierender Zeichensysteme. Adornos selektive Wahrnehmung, die Privilegierung der Hochkultur, die manische und panische Abwertung der alltagskulturell wirksamen Zeichenmodelle und Darstellungsstrategien geht in seinen Begriff des Mimetischen als Hoffnung auf eine nominalistische Bannung der zerfallenden Wirklichkeit

370. Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 172.

ein. Solche Ausblendung (die der Schärfung der Differenzkraft zwischen Zeichen und Bezeichnetem in einer anthropologischen Perspektive auch zugute kommt) entspricht der umgekehrten Baudrillards, der Differenzen eliminiert zugunsten autopoetischer (antimetischer Semiosen (die der Schärfung der Beschreibung der medialen Realität unserer Zeit zugute kommen). Für Adorno bleibt nur Kunst (hohe Kunst) das mediale Korrektiv gegenüber allem, was allein schon durch Wiederholung und Reproduktion seine Unwertigkeit beweist (das markiert die schärfste Trennlinie Adornos zu Benjamin; wie immer Adorno dem Eingedenken in die als gemeinsam beschworene Hoffnung auf den lösenden Bann messianischer Melancholie zureden mag: Benjamin ist ein Theoretiker des Erkenntnisgewinns durch Zuwachs an Fiktionalität und interessiert an der progressiven Entwicklung von Massenkulturtechnologien, die von Adorno insgesamt nur mittels medizinischer Kampfrhetorik, als ‚Verkümmerng‘, ‚Regression‘ rubriziert werden). „Kunst berichtigt begriffliche Erkenntnis, weil sie, abgespalten, vollbringt, was jene von der unbildlichen Subjekt-Objekt-Relation vergebens erwartet: daß durch subjektive Leistung ein Objektives enthüllt....Durch Vergeistigung, radikale Naturbeherrschung, die ihrer selbst, korrigiert sie Naturbeherrschung als die des Anderen. Was am Kunstwerk gegen das Subjekt als Beständiges, als rudimentärer Fetisch fremd sich instauriert, steht ein fürs nicht Entfremdete; was aber in der Welt sich verhält, als überlebte es als unidentische Natur, wird zum Material von Naturbeherrschung und zum Vehikel gesellschaftlicher Herrschaft, erst recht entfremdet“³⁷⁷.

Nicht-Identität wird zum Material für die begriffliche Überwältigung des Besonderen aus dem Blick einer Kultur, für die Natur die absolute Immanenz geordneten Eingriffstoffes darstellt, aber kein Außen hat, weder an sich selbst noch für die gesellschaftliche Manipulation. Die Fiktion des Nicht-Identischen kann nach Adorno in einer Gesellschaftsformation totaler Herrschaft gar nichts anderes sein als eine archaische Erinnerung, ein Rest. Die Differenzbildung des Nicht-Identischen läßt sich nur anthropologisch plausibel machen oder durch geschichtsphilosophische Rückwendung auf eine Epoche konkret erfahbarer Nicht-Identität dramatisieren. Diese letzte Auffassung ist offensichtlich die von Adorno: die Spur der Erinnerung an Nicht-Identität entspringe den avancierten Organisationsstrukturen, der formalen Selbstbezüglichkeit, der ästhetischen Struktur der Werke. Die selbstreflexive Überwindung der thematischen Analogisierungen bietet eine Alternative zum leitenden Denkbild einer Unterwerfung des Besonderen unter das Allgemeine. Das gilt auch für die Unterwerfung der Oppositionskraft ‚Kunst‘ unter alltägliche, gesellschaftliche Erfahrungen. Adornos Abneigung gegen die Alltagskultur ist nicht einseitig aus seiner Vorliebe für Hochkulturelles motiviert, auch wenn der Hang zum Genuß avansierter Formstrukturen nicht zu gering veranschlagt werden darf. Sie ist Ausdruck der theoretischen Strategie, auf jede semantische Anverwandlung der reflexiven Organisationsformen des autonomen Darstellungsmaterials zu verzichten. Tatsächlich kann die Anverwandlung der Zeichenstruktur durch Semantisierung als Unterwerfung eines spezifischen, partiellen Irritationsgehaltes interpretiert werden. Das läßt sich an den üblichen Alltagsgewohnheiten beobachten: Die Konkretisierung abstrakter Strukturen durch: ‚es klingt wie...‘; ‚es sieht aus, wie...‘; ‚es erinnert mich an...‘; ‚es ist so wie...‘ kann als Machtbehauptung der sich gegen Neues abschottenden Erfahrungen interpretiert werden. So die geistige Struktur

377. Ebda., S. 173.

eine Deregulierung des Semantischen beinhaltet und die Interpretation nur die Veränderung bisheriger Interpretationen erlaubt, triumphiert die Eliminierung der Innovation durch das Ausspielen der bisherigen Erfahrungsstrukturen. Auch wenn Eisslers ‚14 Arten, den Regen zu beschreiben‘ noch an fallende Tropfen erinnert und diese Semantisierung als Vorgabe des Hörens aktiviert, besteht der ästhetische Witz dieser Musik darin, Töne von Tropfen ebenso unterscheiden zu können wie die Zeichensysteme von Natur und Kultur. Letzteres kann als Ordnung der Beschreibung von Zeichensystemen wahrgenommen werden. So weit ist Adornos Theorieprogramm zu folgen: er möchte Natur als Vermittlungsleistung von Kultur begreifen, unter der Bedingung, daß sie als radikale Nicht-Identität von Beschreibung und Repräsentation/Symbolisierung selber in die Kultur eingeht. In dieser ästhetischen Struktur allein kann Kultur zur Natur des Menschen und damit zu Natur gerechnet werden. Das bedeutet, daß der anthropologische Akt der Nicht-Identität als Differenz Kultur möglich macht. Umso merkwürdiger wirkt deshalb Adornos geschichtsphilosophische Begründung der Nicht-Identität als einer allein im Schweigen der Mimesis auratischen, aufscheinend noch möglichen Versöhnung mit dem Ziel einer abschließenden Identitäts- und Ursprungsphilosophie. Kunst erscheint so aber tendenziell als Natur selber. Das ist der Preis, den die geschichtliche Aura des Mimetischen dem kulturellen Verlust einer Ordnung primärer Repräsentation zu zahlen hat. „Die Kategorie der Gestaltung, peinlich als verselbständigte, appelliert ans Gefüge. Aber das Kunstwerk rangiert desto höher, ist desto mehr gestaltet, je weniger darin verfügt ist. Gestaltung heißt Nichtgestalt“³⁷⁸. Allerdings geht es Adorno zuletzt um unfaßliche ‚reine Formen‘. Er besteht auf dem Prinzip der Expressivität und damit dem Prinzip Arbeit. Das motiviert seine theoretische Strategie, Kunstwerke als Gestalten der in ihnen sich zur Herrschaft konkretisierenden Kultur, als bis ins Innerste von den Strukturen der Herrschaft bestimmte zu entziffern und zugleich diese Entzifferung an die radikale Selbstreflexion der künstlerischen Ausdrucksformen zu binden. Eine dialektische Konstruktion des Kunstwerksbegriffs: je avancierter und gegenüber den Darstellungsstrukturen transparenter die Modellbildung des Kunstwerks, desto drastischer tritt daran die Struktur der Herrschaft zutage, die mit der technischen Zivilisation in ihrer kapitalistischen Formung identisch gesetzt wird. Als ästhetische Theorie ist das aber nur solange konsistent, als den Medialitäten alltagskultureller Identitätsbildung jegliche Kraft für Differenzierung abgesprochen wird, was bereits mit Blick auf die Unterhaltungsmedien (als rezeptive Leistungen der Differenzierung: sie funktionieren nur, weil und wenn sie nicht mit dem Alltagsleben identisch sind), erst recht mit Blick auf die Struktur der Mode³⁷⁹ nicht mehr haltbar ist. Deshalb läßt Adorno Suggestivität (die er den technischen Medien als Verblendung vorrechnet) als Analogiekraft mimetischer Vermögen gelten³⁸⁰: er braucht die sinnliche Transformation des Mimetischen, weil die Werkgestalt ‚Kunst‘ den ästhetischen Prozeß auf diesen Bereich beschränken muß, um an ihm die Forderungen der Theorie der Nicht-Identität als eines Erkenntnisvermögens zu begründen. Sonst bliebe Theorie fiktiv oder bloß logische Identitätstechnik, Triumph des

378. Ebda., S. 430.

379. Vgl. Roland Barthes, *Das System der Mode*, Frankfurt 1985; René König, *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*, München 1985; Hans-Joachim Hoffmann, *Der Gebrauch der Kleidung. Beabsichtigte, erwartete und erhoffte Öffentlichkeit*, in: *Zeitschrift für Semiotik* Bd. 7, Heft 3, Tübingen 1985, S. 189ff.

380. Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 174.

abstrakten Allgemeinen. Das mimetische Moment ist die Produktivität der Kunst als einer Logik des Widersprüchlichen, welche Theorie hilflos erscheinen läßt, die auf solches Prinzip des Logischen baut. Alogik behandelt Adorno durchgängig als Synonym für die Unwillkürlichkeit, die ästhetisch gestört und gerettet wird. Subjektiv ist diese Bewegung als Formgefühl des Künstlers gefaßt, objektiv als Signatur der Werke, die Kraft Nicht-Identität zur Erscheinung kommen und deshalb ontologisch die Erinnerung an die verlorene Aura des Ursprünglichen aufbewahren. Das Ursprüngliche ist der ästhetisch vollziehbare primäre Erkenntnisakt: Nachbildung des noch Undurchschauten, das zur prinzipiellen Einsicht in die Nicht-Identität zwischen Wahrnehmen und Denken, Bezeichnen und Repräsentieren und zur Erkenntnis als Selbsterkenntnis, zur Wahrnehmung der in den Beschreibungen zur Anwendung kommenden begrifflichen Modelle, führt (ontogenetisch markiert durch die Transformation der symbolischen zu operativ-kategorialen Ordnungssystemen, die sich nicht durch höheren Wahrheitsgehalt im Sinne der Adäquation an eine von ihnen unberührte Wirklichkeit auszeichnen, sondern durch Meta-Reflexivität gegenüber den früheren Darstellungsebenen³⁸¹).

Objektivierung wird an Zerstörung der Objektivierungen gebunden; die ästhetische Ordnung ist punktuell, momentan, sich bewegend. An dieser Stelle nähert sich Adorno dem ‚offenen Kunstwerk‘ (auf das er nicht Bezug nimmt, das er aber hätte kennen können), bloß, daß er Interpretation als stofflich faßbare Struktur des Werks, als ästhetische Aufgabe auf der Produktionsseite von Kunst bestimmt. „Ästhetische Vernunft“³⁸² ist deshalb Deregulierung, sie verletzt das Formgefühl. Damit setzt sie Reflektion im Inneren des Werks in Gang. Der ästhetische Prozeß ist die immanente Dimension der Kunst, nicht externe Reflexion über Kunst. Diese Theorie bettet Adorno in eine Überzeugung von der Notwendigkeit der Sublimierung, in den Prozeß der Zivilisierung ein. Das ist ein weiterer Grund, weshalb ihm die Massenmedienkultur suspekt ist, zielt diese doch vorgeblich auf ästhetische Felder permanenter Entsublimierung. Immerhin muß auch Adorno zugestehen, daß eine „Aporie von Mimesis und Konstruktion“³⁸³ existiert; er gedenkt sie in emphatischer Subjektivität zu befrieden. Das Kunstwerk ist das letzte Feld des ‚starken Ichs‘, das sich seiner zivilisatorischen Sublimierungsleistungen bewußt ist und das deshalb das mimetische Moment als Verinnerlichung gegen das ästhetische Über-Ich einklagt. Die Parallele zur Freudschen Adaption des Es als Ich (abgesehen von den eher störenden Konnotationen einer herzustellenden Herrschaftsfähigkeit des Ich, die bei Adorno im Untergrund des Kunstgenusses als Vorleistungen der Sublimation als Identitätsarbeit wirken, das Individuum zum Kunstgenuß der ‚wahren Kunst‘ erst berechtigen) legt nahe, Mimesis als anthropologische Ursprünglichkeit, als Teleo-Logisches zu interpretieren. Immerhin muß das Mimetische mit dem Sinn des Sublimationsprozesses vereinbar sein, der sich als Geschichte strukturell entfaltet. Insofern gilt: „Ausdruck ist a priori ein Nachmachen“³⁸⁴. Mimesis ist Erinnerung an die anthropologische Bestimmung, Sublimierung nicht als Herrschaft

381. Vgl. Jürgen Habermas, *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, a.a.O., S. 127ff.; Hans G. Furth, *Intelligenz und Erkennen. Die Grundlagen der genetischen Erkenntnistheorie Piagets*, Frankfurt 1972; Lawrence Kohlberg, *Zur kognitiven Entwicklung des Kindes*, Frankfurt 1974, S. 47ff.

382. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 175.

383. Ebd., S. 176.

384. Ebd., S. 178.

im Sinne einer Unterwerfung, sondern als Versöhnung mit der Dynamik der Wahrnehmung durchzusetzen. Damit aber wird der Kern der Adornoschen ‚Mimesis‘ zu einer ontologischen Substanz verdinglicht: zu einem Vermögen, der gesellschaftlichen Verdinglichung eine evidente und absolute Differenzleistung entgegenzuhalten. Adorno bleibt nichts anderes übrig als solche retro-projektive, wertphilosophische Verdinglichung, weil er jedes ‚mimetische‘ Potential im Inneren der Gesellschaft negiert, weil er den Apparaten keine Differenzleistung, den Technologien nur Verblendung, der Massenkultur nur Verblödung zutraut. Das Mimetische verschwört sich einer Ursprungsphilosophie, die es begrifflich an sich selber als kultische Auratisierung konnotiert. „Das Subjekt, hinter seiner Verdinglichung hertappend, schränkt diese durch das mimetische Rudiment ein, Statthalter unbeschädigten Lebens mitten im beschädigten, welches das Subjekt zur Ideologie herichtet“³⁸⁵. Hier endet Adornos dialektische Leistung. Das Plädoyer nach einer prozessual über alle Gestalten des bloß Gesetzten, alle präventive, genaueklärerische Unmittelbarkeit hinaustreibenden Vitalität des Geistes, einer negativen Dialektik³⁸⁶, die alles in Fluß hält, wird widerrufen. Adorno recurriert auf eine substanziale Gestalt, auf die Inversion des Dinglichen in einer Kategorie von Dingen, welche diese Inversion nicht nur zu leisten haben, sondern kraft ihrer Natur auch leisten können: das eben ist die Kunst, gefaßt als hochkulturelle Sphäre (daß damit begriffliche Strukturen gesetzt sind, die nicht mehr alternativ gegen das unterwerfende Allgemeine, das der Begriff des Begriffs bei Adorno ist, die Sperrigkeit des Einzelnen und Besonderen einklagen können, ist die Folge dieser ontologischen Inversion; daß Adorno dadurch ästhetische Differenz an Werken der Kunst unseres Jahrhunderts radikalieren kann, ist ein bleibendes Verdienst seiner ästhetischen Theorie). Adorno muß auf jede schöpferische Aneignung verzichten. Rezeption ist ihm nichts, was ästhetisch relevant ist, erst recht nichts, was in den Kunstprozeß eingehen kann (Adorno hält die von Eco beschriebene Transformation der Werke in eine Produktion der Interpretationen, die als Modellrelation in den Werkbegriff eingehen, um ihn und die ästhetische Individualität zu transformieren, für immanente Leistungen der abstrakten Produktionsstruktur). Deshalb das unumstößliche Verdikt: „Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekt zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihrer Unbegreiflichkeit“³⁸⁷. „Mimesis ist in der Kunst das Vorgeistige, dem Geist Konträre und das, woran er entflammt“³⁸⁸, also: Natur. Das Vermögen zur Mimesis muß als Naturvermögen gefaßt werden. Die Gestalt seiner befreiten Versöhnung mit den Sublimationsprozessen der Zivilisation ist die retrospektiv erschlossene Geschichte der Menschen als eine ästhetische Naturgeschichte. Zwar muß, dies die Leistung der Kunstwerke, die dem Mimetischen innewohnende ‚Idiotie‘ und ‚Alberheit‘ (triumphal ausgespielte bestehende Erfahrungsordnung, die Suspension des ästhetischen Prozesses und die Dispensation von jeglichem Diskurs) immer wieder überwunden werden durch die „Erbsünde des ästhetischen Geistes“³⁸⁹, die „von keinem Kunstwerk zu schlichtende Divergenz des Konstruktiven und des Mimetischen“³⁹⁰. Wie insgesamt Kunst auch Kitsch enthält, ästhetische Ra-

385. Ebda., S. 179.

386. Vgl. Adorno, Negative Dialektik, a.a.O.

387. Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O., S. 179.

388. Ebda., S. 180.

389. Ebda.

390. Ebda., Grundsätzlich kritisch gegenüber Adornos Instrumentalisierung der Kunst: Birgit Recki, Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Benjamin und Adorno, Würzburg 1988.

che der Klassenstruktur, so verzeichnen die Funktionsbestimmungen der Werke letztlich nur das den Werken Fremde, Äußerliche, das gesellschaftlich ihnen Aufgenötigte. Der Verzicht auf die Interpretationsmöglichkeiten, der Erkenntnisansprüche preisgibt (Adorno fordert zur schweigenden Heiligung der ästhetischen Werke, was er als Verdummungsleistung der Massenkulturindustrie ansieht: Undurchschaubarkeit), bedeutet eine Einstimmung in die Verrätselung von Kunst, aus der das Mimetische als unzugängliche Erinnerung nur epiphantatisch, religiös, messianisch, eben: als Produkt der Erlösung sich öffnet.

Adorno trägt diese Position nicht so vor. Es scheint mir aber unmöglich, eine andere Formulierung für die These von der Nicht-Interpretierbarkeit der Werke in deren innerstem Kern vorzuschlagen, es sei denn, man greife auf einen ästhetizistischen Agnostizismus der größten Sorte zurück. Immerhin rehabilitiert Adorno damit – wenn auch leider nur auf dieser hochselektiven Ebene – den Schwachsinn der Kunst, die Idiotie von Motiven, kurz: den Kitsch, der die Signatur von Industriekultur ist, welcher funktionssoziologisch auch die Werke Picassos, Schönbergs, Becketts zugerechnet werden müssen³⁹¹. Kunst wird Adorno zum Medium der Veredelung. An anderen Stellen wiederum behandelt er das Mimetische als bloßen Stoffzusammenhang für das kritische Geschäft der Interpretation. Alle Kunstwerke seien Schriften, das Rätsel ein bloß attraktionssteigernder Trick für die Wahrnehmung der mimetischen Nachahmung, den Modus des einer Produktionsidee Nachfühlers. „Zweck des Kunstwerks ist die Bestimmtheit des Unbestimmten“³⁹². Dialektisierende Merkwürdigkeiten ergeben sich daraus: „Kunstwerke sind die vom Identitätszwang befreite Sichselbstgleichheit“³⁹³. Das ist Nominalismus: Definitionsbehauptung. Das Mimetische bestätigt sich im mimetischen Verhalten, das es erzwingt: Rezeption als sich selber erfüllende Hörigkeit. „Solche Nachahmung liest ebenso aus den Signa der Kunstwerke ihren Sinnzusammenhang heraus und folgt ihm, wie sie die Kurven nachfährt, in denen das Kunstwerk erscheint“³⁹⁴. Mißglückende Versinnbildlichungen oder Merkwürdigkeit des Gedankens? „Nachahmung ist die Bahn, die in dies Innere geleitet“³⁹⁵. Zwar haben die Kunstwerke sich selber als das in ihnen scheiternde Programm, die Struktur eines Abgebrochenseins darzustellen, um den Unterschied zwischen Mysterium und Rätselhaftigkeit zu verdeutlichen. Aber das Mimetische bleibt rätselhaft, gerade weil Adorno es mit ‚imitatio‘ fast durchgängig konnotiert. Das Vermögen tritt hinter die Faktur der Werke zurück. Deren Bezug zum Rätsel faßt Adorno oft in apokryphe Formulierungen (sich als ästhetische Gesten an der Stelle eines Kunstwerks behaupten wollend), die dem Heideggerschen Obskurantismus in nichts nachstehen: „Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das Rätsel vergessen ward durch seine eigene, überwältigende Verhärtung“³⁹⁶. Nur durch die ontologische Be-

391. Vgl. Eco, Apokalyptiker und Integrierte, a.a.O., S. 59ff., v.a. S. 64ff.; Gilo Dorfles (Hrsg.), Der Kitsch, Tübingen 1969 [darin u.a. Hermann Brochs Aufsätze, S. 49ff., 67ff.]; Norbert Elias, Kitschstil und Kitschzeitalter (1936), in: Der Alltag, Zürich, Nr. 1/1985, S. 4ff.; Saul Friedländer, Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nationalsozialismus, München 1984; Harry Pross (Hrsg.), Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1986; IDZ Berlin (Hrsg.), Gestaltung zwischen ‚good design‘ und Kitsch, Berlin 1984.

392. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 188.

393. Ebda., S. 190.

394. Ebda.

395. Ebda., S. 191.

396. Ebda.

stimmtheit solchen Ursprungs kann Kunst ästhetisch als mit der philosophischen Selbstbewegung der Idee identisch gedacht werden. Das ist Adornos wesentliche Bestimmung: der ästhetische Diskurs als objektive Darstellung der Wahrheit des Denkens denkt sich selber als Gestalt in Form der ästhetischen Reflektion der Kunst. Deshalb ist das innerste Vermögen der Kunst die Reflektion, die aus Nicht-Identität keinem gesellschaftlich organisierten Wissen, keiner sozialen Ordnung des Symbolischen zugänglich ist. Adornos Resurrektion des Individualismus setzt als Ursprungsontologie der Wahrheit der Kunst die Gesellschaftslosigkeit der Erscheinung des Besonderen. Das sei das Rätsel.

Kunst ermöglicht erst Ästhetik. Die Rechtfertigung der Ästhetik ist das Produkt der kritischen Tätigkeit des Bewußtseins. Daß Adorno das nicht als übliche symbolische Interpretation des Kunstwerks faßt, sondern in eine komplizierte Struktur der durch Kunst erst propositional als Objektivation beanspruchten Ästhetik integriert, bedarf der Erklärung. Stellt man seine Abneigung sowohl gegen tradierte Ursprungsontologien wie gegen Massenkultur in Rechnung, bleibt als Erklärung für seine Suggestion nur die stilisierte, nicht durchschaute Entkoppelung der intellektuellen Selbstbefindlichkeit von allen gesellschaftlichen Instanzen und Formen, die kommunikative Prozesse ermöglichen. Wie de Sade, so die Vorstellung, im Gefängnis, unter auferzwungenen Deprivationsverhältnissen, sich imaginiert, was imaginative Realität entbirgt, so erscheint Adornos Ästhetikbegriff als im Schweigen monologisierendes Relikt nach dem Untergang der Gesellschaft, als Autosuggestivität einer individuell bedeuteten Welt, an deren Bildhaftigkeit sich das Mimetische assimiliert³⁹⁷, weil anders Individualität für den Einzelnen nicht mehr gedacht werden kann. Auf die Erfahrung der Verfolgung eine bestimmte Gesellschaftsform antwortet Adorno mit der präventiven Abkapselung seiner selbst. Wie anders könnte man sich das merkwürdige und theoretisch inkonsistente Schwanken zwischen der vollkommenen Uninterpretierbarkeit der Kunst und der Notwendigkeit ihrer objektiven Rationalität kraft ästhetischer Selbstdarstellung des philosophischen Bewußtseins denken? Natürlich gibt es theoretische Erklärungen, z.B. derart, daß das philosophische Bewußtsein als Erfahrung an sich selber nur das haben könne, was ihm selber fremd bleibt. Oder derart, daß das primäre Potential des Mimetischen im Kunstwerk als Aufgabe erscheine, welche allein noch Philosophie als rationales Vermögen rekonstruktiv aneignen könne, mit welcher Bewegung eben der Zusammenhang zwischen dem reflexionslosen Anstoß des Denkens und seiner sich versichernden Gehalte als Momente des Reflektionsprozesses selber, mithin eben als Bestimmtheiten des Unbestimmten, als Aneignungen der Differenz, ohne welche Denken gar nicht als anthropologische Notwendigkeit gedacht werden kann, erst gebildet werden. Das Unbestimmte wäre dann das Meta-Reflexive, das den Reflexionsprozeß bewirkt, selber aber erst post festum dargestellt werden kann. Solche Thesen, die durchaus theoretischen Sinn haben, stellen aber nicht in Rechnung, was zentrales Motiv bleibt und was am Denken Adornos kulturell relevant bleibt: die am Individuum vollzogene Dissoziation zur Gesellschaft und damit notwendig eine individuelle Mythologisierung der Symbolsysteme. Daß Adorno diese Dissoziation nicht positiv als Weltbildpropagandist und Verführer ausspielt, sondern als Reflektionsbewegung zu objektivieren versucht, bestimmt den aufklärerischen Gehalt seines Denkens. Die Abkoppelung von der Gesellschaft bleibt aber bestimmend für die abstrakte, unhaltbare Denunzierung der allgemeinen gesellschaftlichen Sym-

397. Vgl. ebda., S. 324ff.

bolsysteme, vor allem der technischen Bildproduktionsformen. Als irrational gilt ihm das Technische selbst, deshalb auch die künstlerische Technik. Technik ist ein intersubjektives Vermögen und geht in Kunst als Bestimmtheit der Symbolisierung, kommunikativ, ein; Kommunikationsformen sind in einem anthropologischen Sinne ebenfalls Techniken: Regulierungs- und Darstellungsformen des natürlichen Zwangs zur Unnatürlichkeit, die der Mensch als Aufgabe erfährt. Da Individualität letztlich in Einsamkeit untergeht, müssen die philosophischen Bestimmungen der Kunst auf Objektivität setzen. Deshalb sind die formativen technischen Elemente der Kunst Größen, die von sich aus Objektivationen eröffnen gegen alle bloß subjektiven Gestimmtheiten und Projektionen³⁹⁸. Anathema von Kunst bleibt Adorno die subjektive Interpretation; da das Prinzip Subjektivität nicht gesellschaftlich gilt, muß Kunst als Aufhebung des Individuellen gedacht werden, denn das Individuelle ist Material für die Durchsetzung von Herrschaft. „Kunst ist mimetisches Verhalten, das zu seiner Objektivation über die fortgeschrittenste Rationalität — als Beherrschung von Material und Verfahrensweisen — verfügt“³⁹⁹. Anathema des Technischen bleibt das Irrationale. Deshalb ist Objektivation der Produktionsgrund von Kunst und an ihr philosophisch bestimmend wie bestimmt zu lesen. Das Antiindividuelle, das auf kein ästhetisches System zurückgreifen kann, kann nicht mehr als ästhetisches Vermögen gebildet werden. Deshalb geht im Konzept des Mimetischen Erkenntnis geschichtsphilosophisch in Erinnerung über. Mimesis ist deren ästhetisch greifbare Gestalt. Adornos Skepsis gegen eine solche Konstruktion hat ihn nicht davor gefeit, Konsequenzen in dieser Richtung theoretisch zu ziehen. Er durchschaut den Mechanismus. Denn: „Die Opposition der Kunstwerke gegen die Herrschaft ist Mimesis an diese“⁴⁰⁰. Das eröffnet Perspektiven auf die Strategien der Affirmation als Konzeptualisierungen und Differenzbildung an den bestehenden Verhältnissen⁴⁰¹. Kunst wird im technischen Zeitalter zur Gestalt des Selbstwiderspruchs der ‚ratio‘, da sie über das Technische als gesellschaftliches Verhältnis der Vermittlung hinwegtäuscht, heißt: sich als darin nicht mehr Vermittelbares setzt. Letztlich muß Ambivalenz zugestanden werden: Mimesis ist die anthropologische Grundlage, deren modellhafte Aneignung lerntheoretisch als Nachahmung weder platt akzeptiert noch strikte eliminiert werden kann⁴⁰². Nachahmung ist das künstlerische Material der Durchdringung der Mimesis. Diese unterscheidet sich von der Nachahmung durch ein Regulativ: das Denkenkönnen der bruchlosen Einheit zwischen dem Menschen und den Dingen. An dieser Konstruktion spricht sich durch Adorno hindurch eine Kultur aus, die das Wirkliche dem Erkenntnisvermögen des Subjekts restlos integriert hat. Adornos mimetische Konzeption ist die Subjektivitätstheorie einer Epoche, die Subjektivität selbst als Fiktion abgeschafft hat. Mimesis beugt sich der Verdinglichung in der Hoffnung, den Bruch zwischen Erkennen und Objekt zu schließen. Dagegen bleibt anzumerken, daß solche Kultur der Identifikation nicht anthropologisch, sondern historisch singular ist. Faßt man An-

398. Vgl. ebda., z.B. S. 408f.

399. Ebda., S. 429.

400. Ebda., S. 430.

401. Begriffe und Konzepte einer affirmativen Negation am besten entwickelt bei Bazon Brock, *Ästhetik als Vermittlung*, a.a.O., S. 134ff., 805ff.; ders., *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit*, a.a.O., S. 19ff., 288ff.; ders., *Persönlichkeit werden*, in: ebda., S. 388ff.; ders., *Im Gehen Preußen verstehen*, IDZ Berlin, 1981; ders., *Mode — das inszenierte Leben*, IDZ Berlin o.J. (1973).

402. Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 424f.

thropologie als Aktualisierung einer Kultur der Differenz, dann kann man ihre Symbolik durch die in ihr zur Anwendung kommenden Medialisierungen bestimmen. Zwar verweist Kunst auf Nicht-Identität. Aber geschichtlich und gesellschaftlich ist das ohnmächtig. Identität ist erzwungen. Darin akzeptiert Adorno die ontologischen Bestimmungen der abendländischen Kultur mitsamt der Idealität mathematisierbarer Erkenntnisse, die einzig im Anspruch des Subjekts gründen, aber keinen Zusammenhang mit ‚Natur‘ bilden. Wenn Adorno Natur als Dimension der Kunst beschwört, bezieht er sich auf Spuren einer möglichen Alternative zur ontologischen Bestimmung von Subjektivität und zur Totalisierung der Erkenntnisdimensionen. „Die authentischen Kunstwerke, die der Idee der Versöhnung von Natur nachhängen, indem sie sich vollkommen zu zweiter machen, haben stets, gleichwie um Atem zu schöpfen, den Drang verspürt, aus sich herauszutreten“⁴⁰³. Die nichtgelungene Vermittlung berechtigt den Rekurs auf archaische Momente von Unmittelbarkeit. Was aber, wenn Vermittlung restlos gelänge? Wäre sie nicht die Kehrseite totaler Herrschaft und mit dieser identisch? Adorno scheint solches zu befürchten, wenn er das Naturschöne rehabilitiert⁴⁰⁴, um darin ein Material des Widerstands zu bilden, dem Mimesis in Fremdheit, als Erfahrung einer Autonomie, die den selbstherrlichen Prozeß der Kunstschöpfung bricht, sich auszuliefern hat. Vermutlich führt zur Mimesis gerade das Motiv, nicht über diesen Zusammenhang verfügen zu können. Aus dieser Perspektive ließe sich Ästhetik als Bestehen auf Nichtvermittelbarkeit radikalisieren. Das kann auf der Ebene der sozialen Symbolsysteme durchgeführt werden, muß aber nicht das Bestehen auf der Objektivität von ‚Natur‘ negieren, denn Symbolisierung ist in sich selber Erfahrung einer natürlichen Differenz. Sie bewegt sich interpretierend erst kraft der gesetzten Nicht-Identität von Anschauung und Begriff, von Imagination und der Erfahrung eines Zwangs zur reflektierenden Konstitution von Erfahrungen, des Erkenntnisvermögens aus der Wahrnehmung seiner Bedingtheiten. Das wird man als Umschreibung des Zwangs zur Nicht-Identität gelten lassen können.

Umgekehrt sind ästhetische Identitätsbildungen der Kunst auch Modelle der Herstellung von Unbewußtheit und Unvernunft. Daß allein Reflexion die Kraft zur Stiftung der Versöhnung einer Unbewußtheit und reinen Regelmäßigkeit des Symbolischen hat, in das kein Handeln mehr eingreifen könnte oder müßte, diese für die Reflektionsphilosophie typische Figur der Erlösungshoffnung erscheint bei Adorno als Kern der Erkenntnistheorie des Ästhetischen. Eine letzte Ambivalenz zwischen der objektiven Reflexionshaltigkeit der mimetischen erschlossenen Fremdheit (Nicht-Identität) der Kunstwerke und der ontologischen Eröffnung der Naturgeschichte als Produkt einer aus den zerrissenen Verhältnisse heilsam hervorgehenden Erlösung (Identität) entsteht hier. Das Kleistsche Programm des Durchgangs durch die unendliche Reflexion nennt dieses Paradiesthema präzise. Vielleicht verweist der auf einen Zerstreuung zielende Schluß des Aufsatzes über das Marionettentheater⁴⁰⁵ auch auf den Akt, durch den solches wirkt: die Meditation als Selbsterfahrung des Geistes, der sich nicht mehr als Subjekt wähnt, sondern als Erfahrung des Vollzugs, der zusammenfällt mit der Ungerichtetheit seines Denkens. Dort gibt es nicht mehr die Herr-

403. Ebda., S. 100.

404. Vgl. ebda., S. 101ff.

405. Vgl. Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater (1810), in: Kleist, Sämtliche Werke, München 1971, S. 945ff.

schaft der Objekte. Diese gehen in Potenzen, dynamische Größen über⁴⁰⁶. „Analyse terminiert in einem Schönen, so wie es der vollkommenen und selbstvergessenen bewußtlosen Wahrnehmung erscheinen müßte. Damit beschreibt sie subjektiv noch einmal die Bahn, welche objektiv das Kunstwerk in sich beschreibt: adäquate Erkenntnis von Ästhetischem ist der spontane Vollzug der objektiven Prozesse, die vermöge seiner Spannungen sich darin zutragen“⁴⁰⁷. Ästhetisches läßt sich gegen den Kanon des Schönen richten⁴⁰⁸, weil das Schöne subjektiviert worden ist: Nachvollzug einer Ontologie.

Was bei Adorno als Modell erzwungener Identität für die Erinnerung an das mimetisch nachgefühlte Nicht-Identische einsteht und was gegen das historistisch Schöne sich an Erinnerungen von Natur wendet, deren Ästhetik⁴⁰⁹ als Selbstdifferenzierung der symbolischen Vermögen dieseits der Mathematisierung eines bloß abstrakten (solipsistischen) Subjekts bestimmt werden kann, das wird bei Heidegger in vergleichbarer ontologischer Frage- richtung zur Dinglichkeit der Kunst schlechthin. Was Adornos kulturelles Sensorium an Notwendigkeit zur zumindest formalen Anerkennung von Dissidenz und Deregulierung aufspürt, das verbleibt bei Heidegger innerhalb der Endlosschlaufen einer sich selber universal wählenden, letztlich partiellen, dekretierterweise ‚untergehenden Kultur‘: der bürgerlichen Sonderheit eines kontrollierbaren Ewigkeitshauchs, verdeutlicht durch die wie je gehandhabte Figur des Künstlers. Im Ursprung des Heideggerschen Kunstwerks⁴¹⁰ bedingen sich Kunstwerk und Künstler gegenseitig. Sie beglaubigen ihren ontologischen Status dadurch, daß sie sich auf Kunst beziehen. Und zwar auf Kunst, die nicht mehr nur Wort, also: Eigentlichkeit und Substanz ist. Kunst ist für Heidegger nichts, das durch Merkmale bestimmt werden kann. Es gibt keinen empirischen Weg dazu. Die Gesellschaft kann sich sogar über alles täuschen, was sie als Kunst anerkennt. Es steht für ihn nicht einmal fest, ob ontologisch ein Kunstwerk ein Sachverhalt ist. Es geht vorgeblich um das

406. Das ließe sich an den Bildern Rothkos und Barnett Newmans entwickeln; vgl. dazu die Äußerungen in Jürgen Claus (Hrsg.), *Kunst heute*, (erg. Aufl.), Frankfurt/Berlin 1986, S. 69ff., 74ff.

407. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 109.

408. Vgl. ebda., S. 82ff.; Adornos ästhetische Utopie des Besonderen gelingt nicht ohne Rückzug auf das Unbenennbare; vgl. dazu Norbert Bolz, *Die Utopie des Besonderen — Zum ästhetischen Nominalismus* Th.W. Adornos, in: Kamper/van Reijen (Hrsg.), *Die unvollendete Vernunft*, a.a.O., S. 497ff., hier S. 508ff.; dennoch handelt es sich, gerade gegen bruchlose Überführungen des Schönen in den üblichen kommunikativen Diskurs, um eine realutopische Weigerung; für Habermas kennzeichnend ist nicht allein die Instrumentalisierung des Schönen, sondern der Bann alles Nicht-Aussprechlichen, d.h. alles nicht in Propositionen Explizierbaren; ihm fehlt das Fundament einer Ästhetik der Dissidenz gegen formiertes Wissen, deshalb läßt er Differenz nicht gelten und funktionalisiert sie apriori als Perfektion einer wahrheitstheoretisch konsensuell auszuhandelnden Äußerungsform; Ansätze einer solchen Kritik bei: Willem van Reijen, *Miss Marx, Terminals und Grands Récits oder: Kratzt Habermas, wo es nicht juckt?*, in: Kamper/van Reijen, *Die unvollendete Vernunft*, a.a.O., S. 536ff., hier v.a. S. 555ff., 567.

409. Vgl. Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, a.a.O.; Norbert Elias, *Über Natur*, a.a.O.; Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Das Naturbild des Menschen*, München 1982; Brigitte Wormbs, *über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal*, Frankfurt 1978 (2. verb. Aufl.); Rudolf zur Lippe, *Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik*, Reinbek 1987, S. 65ff., 149ff.; Oswald Schwemmer (Hrsg.), *Über Natur*, Frankfurt 1987, S. 15ff., 123ff.

410. Martin Heidegger, *Vom Ursprung des Kunstwerks*, mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1970 [Vortrag 1936, zuerst gedruckt in Heidegger, *Holzwege*, 1950].

„wirkliche“ Werk. Das wirkliche Werk ist das „offensichtliche“. Bruchlos findet der substanzialisierende Übergang am Selbstverständlichen statt. Kunstwerke seien jedermann bekannt. Heidegger läßt für die Alltagssphäre die Institutionentheorie durchaus gelten, aber keineswegs für eine ontologische Theorie der Kunst. Dazu muß man die Kategorien seines Daseins in der Welt, seine spezifische Dinghaftigkeit kennen. Man müsse wissen, was ein „Ding“ ist. Heidegger entwickelt Kunst gänzlich aus einer Dingtheorie. Das Dinghafte sei der Unterbau. Heidegger sucht Merkmale der Bedeutungslosigkeit. Seine Kunstontologie ist die systematisierte Bedeutungslosigkeit des Ästhetischen. Deshalb verfällt er zwingend einer unbegriffenen Verklärung des Gewöhnlichen. Obwohl Heidegger in „Der Ursprung des Kunstwerks“ zunächst analytisch verfährt, wechselt er schon nach wenigen Seiten die Perspektive. Er verfällt der aufscheinenden Dinglichkeit, die er in beliebiger Beschreibung eines Bildes von van Gogh meint ontologisch darstellen zu können. Diese Fiktion einer am Werk durch seine Dinglichkeit aufscheinenden ontologischen Qualität, die Substanz des eigentlichen Kunstwerks in einer unterstellten Erkenntnislage, in der keiner weiß, was Kunst ist, wird als Fiktion selber nicht durchschaubar. Wäre sie als bewußte Verwendung von Zeichen, Symbolen, Kategorien u.ä. in Bezugnahme auf ein Etwas, das ein Nicht-Existentes ist, vorgenommen worden, würde die Fiktion etwas über semantische und kommunikative Aspekte der Symbolisierung mitteilen, die zum substanzialen Gehalt von Kunst gehört. Wie sein Kontrahent Adorno, der die Interpretation von Kunst strikte durch die ästhetische Kritik der Philosophie ablösen möchte, wie sie am Objektivationsgehalt von Kunstwerken sich geschichtlich aufbewahrt (wobei das zu Erklärende, Kunst funktional vorausgesetzt bleibt), so negiert auch Heidegger jede Möglichkeit, Kunst aus Aneignung/Interpretation/Rezeption zu konstituieren. Er geht an der symbolischen Bestimmtheit der Kunst als einer ebenso sozialdiskursiven wie imaginären Topographie vorbei. Die philosophische Begrifflichkeit der Kunst im Modus des isolierten Kunstwerks erlaubt die Rekonstruktion des Gehaltes nur, wenn die begriffliche Darlegung den Raum der Kunst als eine Wirkung substanzialer Unmittelbarkeit eröffnet. Darauf zielt Heideggers Intention apriorisch: „Wir möchten die unmittelbare und volle Wirklichkeit des Kunstwerks treffen“⁴¹¹. Aber das ist bloß eine nominalistische Variante der alten Theorie von der Selbstentbergung der ontischen Dimension des Ästhetischen. Insofern Heidegger direkt auf die Unmittelbarkeit der Seinsqualität (die Metapher der „vollen Wirklichkeit“ verweist auf den griechischen Gedanken der „Schwere des Seins“ als der Qualität einer ontischen Funktion der Bestimmtheit idealer Werte und auf die Wertverkörperung des Idealen) zielt, negiert er die in der Subjektivierung des Ästhetischen als Geschmackskritik gesetzte Möglichkeit, die kulturellen Bestimmtheiten des Umgangs mit ästhetischen Werten als semantische Komponente des Begriffsmodells „Kunst“ zu untersuchen.

Es gälte aber, mit Blick auf die Konstruktion einer in Differenzen entwickelten Anthropologie und auf ästhetische Nicht-Identität — sie allein erklärt die Notwendigkeit von Kunst: Verbildlichung des Unzugänglichen und Unverfügbaren im Sinne einer stetig sich entwickelnden Fiktionalisierung und Virtualisierung des Eingebundenseins in bloße Naturgeschichte; präreflexiv — die Einsicht in das symbolische Funktionsmodell zu entwickeln. Man kann nicht so tun, als sei Kunst eine Klasse von Gegenständen, die ihre Bestimmtheit diesseits der Schematisierung der Bilder, der Adaption von Vorstellungen, des

411. Ebda., S. 11.

Aufbaus semiotischer Klassifikationen, der Zugänglichkeit des Symbolischen, des Aufbaus einer Differenz zwischen konventionalisierten Zeichen und spielerischen Neu-Benennungen haben könnte. Die aus solcher ontologischer Sicht notorisch beklagte Innovations-sucht der Kunst, die als Zerfall der Kultur gedeutet wird (was die ästhetische Wahrheitsfunktion von Kunst als innergeschichtliche Offenbarungen sichern soll), indiziert nämlich nichts anderes als den normalen Symbolmechanismus. Das Symbolische ist ohne Deregu-lierung, ohne den spielerischen Zugriff auf subjektive Setzungen gar nicht als Zeichensystem wahrnehmbar. Ein Blick in die genetische Erkenntnistheorie und Assimilationspsy- chologie zeigt, daß ohne dieses Spiel des Symbolischen Intelligenz gar nicht aufbaubar wäre. Das darin eröffnete Bildliche hat nicht nur eine Beziehung zum Wahrnehmbaren, son- dern auch zu den kategorialen Operationen⁴¹². Man kann deshalb ohne Übertreibung einer solchen philosophischen Konstruktion wie der Heideggers nachsagen, daß sie Kunst als Verdummungsstrategie sichern will: das rein mit sich Identische, das an sich selber un- mittelbar Substanzielle, das ontisch Zwingende jenseits aller Interpretationsbedürftigkeit, das ist einzig, was jeglichen Denkens entraten kann. Das Plädoyer, solches als ontische Qualität staunend und unmittelbar zur Kenntnis zu nehmen, etabliert im Modus der Dummheit die übertragungslose Uninterpretiertheit als ästhetisches Rezeptionsmodell von Kunst. Die ontologische Theorie der Dinghaftigkeit des Kunstwerks scheitert daran, daß die in ihr verwendeten Kategorien sehr wohl Bezeichnungssystemen entstammen, die als Symbolsysteme benennbar sind. Der Diskurs über Kunst ist eine semantische Regelung der Objektbereiche, in denen Kunst kulturell wahrgenommen wird und die als Instanzen für die sie regulierenden Diskurse eingesetzt werden können. Es führt kein Weg an der In- stanz dieser Sprachsysteme und Verwendungsmodelle vorbei. Man könnte auch sagen: jede Theorie, die Kunst aus den Medialisierungsprozessen einer Kultur herauslöst, endet in einer Aporie zwischen bloß kategorialer Behauptung und arbiträrer, uninteressanter Beliebig- keit in der Beschreibung einer abstrakt zugerechneten Dimension des Ästhetischen.

Es gilt, die Heideggerschen Verklärungen des Gewöhnlichen, wie sie die durch ihn zu- gerüsteten Beispiele und Werkbeschreibungen darstellen, als kulturell bedingte Semantiken zu interpretieren. Solche Interpretation gelingt nicht, indem man Fiktionen im Namen der Dinglichkeit (sei sie noch so ontisch) der Nichtigkeit zu überführen trachtet, sondern nur, wenn man die Fiktionalität als Ebene der ästhetischen Bestimmtheit der Kunstwerke und als Differenzierung zwischen dem Bedarf an nicht-angeeigneten Bildformulierungen und den bekannten Zeichensystemen der bereits etablierten Erfahrungen als wesentliche Be- stimmtheit anerkennt. Statt hinterrücks die Verklärung des Gewöhnlichen als gespreizte Banalität einer subjektivistischen Betrachtung (in unserem Jahrhundert gerade bei Den- kern mit ontologischem Tiefschürfen beobachtbar, die sich kraft kategorialer Vorbestim- mung von den kulturellen Medien der wirklichen Symbolbildung meinen dispensieren zu können) zu erleiden, scheint es intelligenter, die Verklärung des Gewöhnlichen an die Selbstwahrnehmung des Umgangs mit akzeptierten Fiktionalisierungen zu verweisen. Man kann sich den ästhetischen Prozeß so denken, daß die auszuzeichnenden Gegenstände (Kunsttheorie als Bezugnahme auf eine Ästhetik der symbolischen Differenz, nicht mehr propositionale Urteile) virtuell einer problematischen Ontologie zugerechnet werden. Kunst kann durchaus auf der Produktionsseite mit Hilfe eines fiktiven Äquivalents zur

412. Jean Piaget, a.a.O. [a.a.O.].

kulturellen Ontologie, d.h. zur Symbol- und Gegenstandswelt der Lebensformen, bestimmt werden. Das ist die Leistung von Arthur C. Dantos ‚Verklärung des Gewöhnlichen‘, der mit dem Hilfsmodell einer vorgestellten zusätzlichen Ontologie arbeitet. Ich konzentriere mich auf den Hauptgedanken dieses Werkes und vernachlässige die im einzelnen interessanten Problemstellungen des empirisch kenntnisreichen, intelligenten, mit den wirklichen Problemen der neueren Kunst vertrauten, mit sichtlichem Vergnügen an den Hinterhältigkeiten der durch diese geschaffenen Irritationen geschriebenen Buchs⁴¹³.

Danto exponiert das Problem mit folgendem Denkspiel. Ein Galerist stellt sieben verschiedene Kunstwerke aus. Allerdings sehen alle gleich aus: eine rote Fläche, die mittels der erläuternden Titel unterschiedlichste Gehalte transportiert. Ein mit dem Galeristen befreundeten Künstler ärgert sich darüber und malt ein achttes Bild, das wiederum gleich aussieht und dem er den Titel ‚ohne Titel‘ gibt. Natürlich ist damit der analytische Mechanismus als Frage nach den Kategorien der Bezugnahme in Gang gesetzt. Dantos Buch versteht sich als Nachweis der Behauptung, daß im Unterschied zu den ersten sieben (wirklichen) Kunstwerken das achte keinen Anspruch auf diesen Status erheben darf. Nehmen wir zunächst ein Beispiel, das Danto selber nicht behandelt, auch wenn er kursorisch auf dessen künstlerischen Urheber eingeht. Es gibt in der Sammlung Ludwig (vordem im Kunstmuseum Basel, jetzt in Köln) eine Skulptur von Jasper Johns, zwei Ale-Dosen, darstellend zwei Ale-Dosen, ein Bronzeuß mit einem kleinen Sockel. Die Dosen sehen nahezu gleich aus wie ihre alltäglichen Gegenstücke. Die Inschrift/Etikette ist aber offensichtlich gemalt und nicht als Wirklichkeitsfragment montiert. Wenn man die künstlerische und ästhetische Dimension dieses Werkes herausarbeiten will, muß man mindestens folgende Bezüge leisten:

- das Werk arbeitet mit dem Formenvokabular (replizierter) alltäglicher, wohlvertrauter Gebrauchsgegenstände;
- es bezieht sich mittels des Sockels auf die Geschichte mindestens der abendländischen, spezifisch der neuzeitlichen Skulptur (vielleicht beginnend mit den republikanischen Florentiner Denkmälern Donatellos, spezifischer der Überwindung des Klassizismus in den impressionistischen, später den abstrakten Skulpturen Rodins, hinweisend auf die Formulierungen der plastischen Struktur im Kontext kubistischer, expressiver, abstraktiver Versuche mindestens zwischen H. Laurens und A. Giacometti⁴¹⁴);
- ohne die amerikanische Tradition des abstrakten Expressionismus und seiner radikalen Veränderung in der monochrom-meditativen Malerei und Hard-Edge Painting einerseits, den Materialversuchen der combine-paintings von Rauschenberg und den Flaggenassemblagen von Jasper Johns andererseits ist das Werk nicht als Kunstwerk zu lesen;
- ohne Vermittlung durch europäische Emigranten vor dem zweiten Weltkrieg, als die Avantgarde von Duchamp über Richter bis Mondrian in die USA umsiedelte, wären

413. Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt 1984.

414. Ich habe die Bezüge einer Philosophie der plastischen Form am Beispiel des Werkes von Ludwig Stocker herauszuarbeiten versucht; Hans Ulrich Reck/Dieter Koeplin/Rudolf Hanhart, Ludwig Stocker. Arbeiten 1956-1986, Basel 1986, Teile 1 (Expression-Abstraktion-Aktion), 2 (Objekthafte Skulptur), 3 (Mythos), 4 (Epiphanie-Evolution), 7 (Offene – geschlossene Systeme), 8 (Hauptstrom – Krieger, Öffnung ins Unendliche), 9 (Auftragsarbeiten).

diese Traditionen weder als Innovationen lesbar noch als Formen der Aktualisierung auf dem Hintergrund der europäischen Neuformulierung des plastischen Problems durch die kubistischen Assemblagen Picassos, Tatlins Konstruktionen, Duchamps Entwertungsgesten und die durch den Dadaismus möglich gewordene Ästhetik entwerteter Alltagsgegenstände bei Schwitters, später bei Picabia und im Surrealismus (mit dem Surrealismus beginnt das Werk der Vermittlergeneration der europäischen Avantgarden: Rothko, Pollock etc.);

- indem Johns Alltäglichkeit denotiert, überlagert er die Formbestimmungen seiner Skulptur mit einer ästhetischen Reflektion der kunstbestimmenden Semantiken, die zwar der Definition der Institutionen entstammen, aber zum Gehalt der Werke gerade dann rechnen, wenn diese den Bildungsprozess ästhetischer Wahrnehmung an Umwertungen der Wahrnehmungsbereiche verfremdend zur Darstellung bringen;
- die Darstellung eines sonst nicht wahrgenommenen Phänomens als eine besonders ästhetische Struktur und als Repräsentation des Ästhetischen in seiner kulturellen Vermittlung wird durch die Transformation des Ortes erreicht; die Verklärung des Gewöhnlichen, die auf die Musealisierung eines trivialen Objektes hinweist, ist die Leistung einer herausgearbeiteten Differenz, die der Funktionsbestimmung einer Institution als Wahrnehmungsleistung und Besonderung entspringt; das Museum erscheint als semantische Definition des Werks, als Differenzierung von Wahrnehmungsbereichen, die ästhetisch wirken, weil sie gerade dort repräsentiert werden, wo Denotate ihrer Realität (Ale-Dosen auf Sockeln) bestimmend auf sonst im vorhandenen Alltäglichen nicht wahrnehmbaren Qualitäten verweisen; das Museum erscheint als Ort gesammelter, konzentrierter Wahrnehmung, nicht mehr als ästhetischer Tempel der imaginär vergleichgültigten ästhetischen Prozesse, die im Dinglichen der Werke abstrakt veredelt werden;
- die Formbestimmtheit, die Semantik, die rubrizierbare Wahrnehmung kraft Differenzbildung des Ortes führen dazu, die Interpretation der Institution durch die in ihr möglichen Objekte als Moment der Veränderung der Diskurse durch die Gegenstände selber zu erkennen; damit erscheint das Werk dialektisch: es setzt Kategorien seiner Organisation voraus, die den diskursiv anwendbaren Traditionen entstammen und aktiviert eine bestimmte Position in diesem Diskurs so, daß unter Umständen die Organisation des Zeichenmodells als Interpretation der bezeichneten Gegenstandsklassen gebrochen wird; die Werke werden zu Modellen einer Deregulierung der Ordnung und zu dynamischen Elementen einer Semiotisierung des Symbolischen⁴¹⁵; damit werden sie als Kunstwerke zu Modellen der Kunsttheorie; ersichtlich leisten sie das aber nicht ontologisch, sondern im stetig eröffneten Verweis auf bereits geleistete Interpretationen und Lektüren (die hier nicht kunstgeschichtlich, sondern in kunstwissenschaftlicher Fragestellung, hinsichtlich der Organisation der medialen Momente angesprochen sind).

Die Stärke von Dantos Theorie besteht darin, die wesentlichen diskursiven Modelle bereits in der Beschreibung solcher Werke zugänglich zu machen. Was ist eine Institution? Wie muß eine Gegenstandstheorie beschaffen sein, die als nicht-diskrete Menge von Gegenständen erscheint und dennoch selektiv bestimmt werden soll? Worin besteht die Qualität der Kunst, wenn Kunstwerke sinnlich nicht mehr von trivialsten Sachverhalten und

415. Vgl. dazu oben Kap. 2.7.

Objekten der Alltagswelt unterschieden werden können? Welches ist das Verhältnis von Wahrnehmung, Diskurs, Tradition, Verständnis-Vorleistungen? Was kann eine Philosophie der Kunst sein in einer kulturellen Situation, die noch die Negation von Kunst durch Kunst negiert und diese damit als Bewegung, Attitüde, Geste, Meta-Objekt bestimmt? Was bedeutet die ästhetische Struktur dieser Endlosbewegung von wechselnden Codierungen, von Recodierungen, von Kunstnegation durch Kunst?

Dantos Hauptthese besticht durch Einfachheit. Er geht von der Ununterscheidbarkeit der Kunst von alltäglichen Ereignissen auf der Ebene der Gegenstände aus. Das trifft zwar nur auf gewisse Klassen von Kunstwerken zu, aber gerade auf die, welche die Auseinandersetzungen um den Begriff und die ästhetische Struktur diesseits des moralischen Werts und einer kanonischen Ästhetik für die Kunst des 20. Jahrhunderts, erst recht für die Zeit nach dem 2. Weltkrieg, in Gang gebracht und bestimmt haben. Es ist ganz einfach nicht mehr möglich, für die als relevante Kunst (d.h. gesellschaftlich Signifikanz symbolisierend) angesehenen Werke z.B. von Duchamp gegenstandstheoretische Kategorien zu entwickeln. Was bleibt, ist, was in der Tat die philosophische Ästhetik unseres Jahrhunderts bestimmt: die Leugnung der Kunstwerke, die Ignoranz gegenüber der symbolischen Bestimmtheit, die Ablösung der Theorie der Kunst von der symbolischen Kultur (die man moralphilosophisch behandelt) wie von der Ästhetik (die man der Erkenntnistheorie längst schon eingliedert hat). Die kulturpessimistische Abneigung gegen die ästhetische Bestimmung der Werke durch Medialisierung, die in der technischen Mediengesellschaft bloß deutlich, aber keineswegs neu geschaffen wird, ist die Verlängerung dieser einmal gewählten Strategie, deren Geschmacksfixierung über die Ideengeschichte der Medienfeindlichkeit sich auf alle ‚abweichende Kunst‘ erstreckt und bezeugt, daß im Bereich der Reflektionsmethoden Reflexion erst noch dort zu beginnen hätte, wo Mündigkeit immer beginnt: bei der Aneignung der Dispositionen zu denkentlastenden Dogmatismen, bloßen Gewohnheiten.

Dantos Kontext, was die philosophische Argumentation anbetrifft, ist ein wittgensteinianischer. Es geht ihm um die Klärung dessen, was ‚wirkliche philosophische Probleme‘ sind⁴¹⁶. Dazu rechnen Kunst, Kultur, Sprache, Erkennen, nicht aber die bloßen Vorkommnisse einzelner Gegenstände und Sachverhalte. Interessant scheinen ihm intermediale Formen, Relationierung: Sprache als Modell dafür, daß etwas nicht unmittelbar zu ‚Natur‘ rechnet und nicht in Opposition dazu Formierungskraft für einen ganz anderen Gegenstandsbereich ist, sondern Medium einer reflexiven, darstellenden Vergewisserung der Konstruktion der Bezüglichkeit. Diese umfassende Konstruktion ist, was als ‚Relaität‘ gelten kann. Sie ist Bedingungsmoment des Gegenstandsbereichs und der konzeptuellen Konstruktion seiner Lexiken, Semantiken, Rhetoriken. Danto vermeidet den Naturalismus reduktiver Ontologien ebenso wie den bloß habituellen Relativismus einer ‚Natur‘, die als Spiegelfunktion des Denkens in Beschlag genommen wird⁴¹⁷. Er entwickelt eine Bestimmtheit, die von den Dezentrierungsleistungen des Subjekts ausgeht. Dinge sind reale Metaphern, Bedeutungsleistungen einer Aneignung, deren Interpretationsbezug keineswegs die bloß subjektive Erkenntnisform erschöpfend umschreibt, sondern die Produktion übersubjektiver Realität, der kulturellen Symbolsysteme erfordert.

416. Vgl. Danto, Verklärung ... a.a.O., S. 93ff., 127ff., 245, 268.

417. Vgl. dazu: Richard Rorty, Der Spiegel der Natur: Eine Kritik der Philosophie, Frankfurt 1981, v.a. S. 293ff., 387ff.

Dantos Vorschlag, sich eine fiktive Ontologie vorzustellen, deren Umfang mit der Gegenstandswelt des Alltags ebenso identisch/homolog ist wie die einzelnen Gegenstände mit ihren realen Replikaten (oder, wenn man den Begriff des Replikats für das fiktive Pendant vorbehalten will: mit ihren Implikaten), ist den Leistungen der Kunst verdankt. Sie wirft ein philosophisches Problem auf: daß sie Gegenstände von Aussagen als reale Objekte präsentiert, die eine objektive Qualität haben und dennoch sensuell überhaupt nicht von den alltäglichen Gegenständen unterschieden werden können. Duchamps Urinoir und Flaschentrockner bleiben ersichtlich als Kunstwerke, was sie vordem schon waren: Urinoir und Flaschentrockner. Daß sie als kunsttheoretische Evidenzansprüche und Medialisierung von Aussagesystemen fungieren, ist ihre wesentliche Bestimmung, ihnen aber durchaus nicht anzusehen. Das gelänge auch nicht unter Einbezug des Titels oder der Signatur. Daß das Urinoir Fontäne heißt und mit ‚R. Mutt‘ signiert ist, ist keine Erklärung seiner Bedeutung, geschweige denn kategoriale Bestimmung seines ästhetischen Gehalts. Auch daß die ‚Fontäne‘ im Unterschied zum Urinoir umgedreht ist, hilft nicht weiter. Das, was die ästhetische Bestimmtheit ausmacht — daß Duchamp für die New Yorker Ausstellung, deren Jury er angehört, welche sich verpflichtete, auf Selektion zu verzichten, pseudonym als Teilnehmer ein Urinoir anliefert, das zuerst zurückgewiesen und nachher nur verhüllt an Ort gebracht wird, was den Nimbus des Attraktiven verstärkt und kunsttheoretisch-diskursiv begründet — alle diese Bestimmungselemente sind dem Kunstwerk nicht anzusehen. Es ist und bleibt ein funktional bestimmter Alltagsgegenstand. Dennoch plädiert Danto dafür, das Kunstwerk nicht in der semiotischen Struktur dieser komplexen Bezugnahmen zu bestimmen, sondern seine Gegenständlichkeit als Unhintergebarkeit des Erscheinens eines diskursiven Bestimmungszusammenhangs zu setzen. Ich glaube nicht, daß das am ‚Beispiel Duchamp‘ durchführbar ist, sei’s auf Dantos Art oder irgendeine andere. Daß Duchamp sein Werk in komplexen strategischen Bezugnahmen bestimmt und entwickelt hat, daß er die Werke in verschiedenen Schachteln musealisiert, zu Denkmodellen seiner Kunst allegorisiert und damit den Taxonomien und Klassifikationen seiner Erörterungen einen gegenständlichen Charakter unterlegt, der (kraft der Reproduktion) den Unterschied zwischen Aura und Fiktion unterläuft (weil die Bestimmtheit ebenso bleibt wie die realallegorische Gegenständlichkeit, die er in Bezug auf sein Werk seriell produziert⁴¹⁸) und die Bedeutung seines Bedeutens verkörpert, all dies ist komplexer als die fiktive, heuristische Verdoppelung der alltagskulturellen Ontologie in einem Denkmodell, das geeignet ist, Bedeutungen als ästhetische Größen erkennbar zu machen. Daß Duchamp Kunst strategisch versteht, führt ein in avancierte Formaspekte der radikalen Kunst dieses Jahrhunderts. So sind z.B. Becketts Theaterstücke von den Oppositionsformen und Bezugnahmen bestimmt, die Duchamp schachtheoretisch als Endspielfigurationen analysiert hat. Becketts stumme diskursive Ordnungen und Abläufe in den für eine statische Kamera eingerichteten Bewegungsstücken (Theater/Ballete) ‚Square I‘ und ‚Square II‘ (in raumplastischer Art offensichtlich bezogen auf Hans van Manens Choreografie ‚Square‘) vereinen die Geometrie der diskursiven Ordnungen mit den symbolischen Bewegungen, die zumindest auf dem Bildschirm gegenständlich erscheinen. Die Gegenstände sind nicht in Opposition zu den immateriellen Bedeutungen bestimmt. Sie verkörpern diese aber auch nicht in einer üblichen allegorischen oder symbolischen Art, sondern sind figurative Ordnun-

418. Vgl. dazu Marcel Duchamp, Schriften 1, a.a.O.; dazu Danto, Verklärung, a.a.O., S. 147f., 203.

gen, die durch die Gegenstände selber bedeutsam werden⁴¹⁹. Die Gegenstände produzieren ihre Bedeutungen als das Gegenständliche selber. Das verweist auf die Einheit diskursiver, institutioneller, sozialer, ästhetischer und symbolischer Ordnungen. Es geht um Regularität, um Regelmäßigkeit von Abläufen, darum, daß eine symbolische Ordnung nur als Regelsystem einsehbar ist, aber diese Einsicht nicht auf den abstrakten Kenntnissen der generativ erschlossenen und systematisch darstellbaren Regeln beruht, sondern auf dem freien Spiel, auf Fiktionalisierungen, in denen die Regeln bestimmend werden, weil sie etwas strukturieren, weil sie zum Tragen kommen durch eine Praxis. In dieser Hinsicht haben erst solche ontologisch verschrobenen Kunstwerke wie die Duchamps und entsprechende theoretische Rekonstruktionen den Stellenwert des Kulturellen als eines Regelsystems kenntlich gemacht. Deshalb verbindet sich die Fiktionalisierung gerade mit der Gewöhnlichkeit des Gegenständlichen und deshalb ist Verklärung als ästhetisches Bewußtsein zu verdeutlichen an den Mechanismen der Stilisierung von Gegenständen schlechthin. Damit werden die Gegenstände zu Medialisierungsgrößen. Sie sind als Bedeutungen der Bedeutungsverwendung anzusehen. Ihre dingliche Struktur ist die Tatsache, daß sie solche Verdeutlichungen eröffnen. Man kann nicht sagen, daß sie diesen bloß zugerechnet oder eingeschrieben werden können, denn es geht hier keineswegs um Assoziation oder metaphorische Übertragungen. Es geht um die Selbstdarstellung der Regelmäßigkeit, wie Kunstwerke angeeignet und durch Lektüre/Interpretation produziert werden. Deshalb eignen — es macht Duchamps Genialität aus, dies erkannt zu haben (durch den naturwissenschaftlichen Blick, dem er mehr Interesse entgegengebracht hat als der Kunst seiner Zeit) — sich undurchdingliche Gegenstände für die Darstellung solcher ‚Bedeutung‘. Gerade die gewöhnlichsten Gegenstände kommen ontologischen Fragen der Kunst am besten entgegen. Deshalb wird die Kunst als Erkenntnisleistung (im Rückgriff auf ontologische Fragestellungen⁴²⁰ vor der Historisierung des Schönen und der Subjektivierung des Ästhetischen als Geschmack, vor der Instrumentalisierung der Kunst als Wahrnehmungsbeispiel der Erkenntnistheorie) zur Domäne der Ästhetik medial erkannter Fiktionalität. Es sind die Gegenstände als Bedeutungen der ‚Bedeutung‘, die in der doppelten Ontologie des Fiktiven die ästhetische Struktur der Kultur darstellbar machen. Was gäbe es Undurchdringlicheres als das Banalste, Trivialste, das Gewöhnlichste, das Redundante? Daran haben sich die ästhetische Arbeit und die Konsistenz einer philosophischen Theorie der Kunst als fiktionale Produktion des Symbolischen in Differenz zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins, zur konkreten Realität, zu bewähren. Dazu muß Ästhetik Kritik werden, die Sphäre der hohen Werte verlassen und in den Niederungen der Medialitäten arbeiten.

Danto erklärt die Kunst-Phänomene (die wirklich als Phänomene behandelt werden,

419. Zum Begriff einer figurativen Ordnung: Pierre Francastel, *La figure et le lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*, Paris 1967; ders., *La Réalité figurative*, Paris 1965; ders., *Peinture et Société*, Paris 1951; ders., *Etudes de Sociologie de l'Art. Création picturale et Société*, Paris 1970; Th.W. Adorno, Versuch, das Endspiel zu verstehen, in: ders., *Gesammelte Schriften Bd. 11*, Frankfurt 1974, S. 281ff.; Alfred Simon, Beckett, Frankfurt 1988, S. 137ff., 223ff., 110, 192; Marcel Duchamp, ‚Formule de l'opposition hétérodoxe dans les domaines principaux‘ (L'opposition et les Cases conjuguées sont reconciliées), in: *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Paris Nr. 2, 1930; Marcel Duchamp/M. Halberstadt, *L'Opposition et les Cases conjuguées sont reconciliées*, Paris-Brüssel 1932.

420. Vgl. E. Grassi, *Die Macht der Phantasie*, a.a.O.; Arthur C. Danto, *Verklärung des Gewöhnlichen*, a.a.O., S. 134, 156f., 196, 225, 229ff., 245f., 263, 288ff., 305ff.

nicht als kategoriale Sachverhalte) mit Hilfe dieser Ebene einer fiktiv gespiegelten kulturellen Ontologie. Damit setzt er Kunst anders an als zum Beispiel John Dewey oder Hegel: als Abstraktion vom Realen als dem konkret Gegebenen, als Abstraktion im Sinne einer Bezugnahme auf Sachverhalte, die im instrumentellen Gepräge des Alltags nicht formuliert werden können. Es geht ihm keineswegs um eine durchgängige Vermittlung des Konkreten, das als Bestimmungsbewegung des Begrifflichen Gestalt gewänne. Vielmehr ist die ästhetische Struktur durch die Fiktion bestimmt, ohne welche die ästhetische Grundlage der alltäglichen Handlungen (vom Gewöhnlichsten bis zu entwickelten kulturellen Symbolsystemen) nicht begriffen werden könnte. Diese Grundlage ist die Differenz zwischen Gegenstand und Bedeutung. Nur die als Bedeutung gesetzte Gegenständlichkeit implizierter Bedeutungen (die mittels Replikation als von diesen unterschiedene erst konkret werden) dient als Repräsentation der wesentlichen bedeutungstiftenden menschlichen Erkenntnis-handlungen. Deren Ausformung ist das Produkt der Medialisierungen, die kulturtypisch bestimmt werden können. Die Abstraktionsleistungen betreffen auch die gegenständlich verfaßte Seite des Lebens. Kunst nicht mehr soziologisch bestimmt als symbolische Sphäre eines Bedeutungsgebrauchs in der arbeitsteiligen Freizeitgesellschaft, sondern als Modus der Repräsentation der kulturell wirksamen semiotischen Strategien insgesamt. Die Ontologie der Kunst ist als Entfaltung ihrer fiktionalen Repräsentation bestimmt. Es ist nicht mehr das adornitisch aufscheinende Eingedenken der mimetischen Erlösung am Werk oder gar die heideggersche herbeivermutete Dinglichkeit, sondern die fiktional gebildete Abstraktion von all denjenigen Eigenschaften, die zur Ästhetik der Alltagsgegenstände gehören. Der Begriff ‚Gegenstand‘ verweist bei Danto auf die immanente ästhetische Struktur des sozialen Lebens.

Kunstgegenstände sind demnach solche, die nicht über eine eigene ontologische Wirklichkeit verfügen, sondern deren Status von der Replikationsbeziehung zwischen realen Gegenständen und Kunstgegenständen bestimmt wird. Es handelt sich also um ein Phänomen der ontologischen Klassifikation. Problematisch ist dabei eigentlich nur die Annahme einer Isomorphie der Gegenstandsmengen und der Rang Dantos, die künstlerische Absicht als Bedingung des ontologischen Status des Kunstwerks anzuerkennen. Die Beispiele, mit denen er Fälschungen und Irrtümer, Kopien und fälschlich anerkannte Kunstwerke diskutiert⁴²¹, zeigen ein Problem, das die Grenze ontologischer Klassifikation gegenüber einer universalistischen Hermeneutik⁴²² grundsätzlich darstellen dürfte. Nach Danto ist es nämlich denkbar, daß ein Meisterwerk, das über lange Jahrhunderte als paradigmatisches Kunstwerk anerkannt worden ist und das sich als falsche Zuschreibung erweist, überhaupt den Status des Kunstwerks einbüßt. Damit aber gehen Regulierungssysteme ihres Erfahrungsgegenstandes verlustig. Das ist keine sinnvolle Annahme. Trotz der überzeugend geführten Kritik an der Institutionentheorie⁴²³, zu der die Sprechakte und Sprachspiele zu rechnen sind, behandelt Danto die künstlerische Absicht, die sich im Werk eines als Künstler schon anerkannten Künstlers materialisierte, als entscheidene Instanz bei der Beurtei-

421. Danto, ebda., S. 76ff.; Goodman, Sprachen der Kunst, a.a.O., S. 109ff.

422. Vgl. Jürgen Habermas, Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik, in: Rüdiger Bubner u.a. (Hrsg.), Hermeneutik und Dialektik Bd. 1, Frankfurt 1970, S. 73ff.; vgl. dass. in: Karl-Otto Apel u.a., Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt 1971, S. 120ff.; vgl. ebda., S. 7ff., 45ff., 283ff.; vgl. Jürgen Habermas, Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien, Frankfurt 1970, S. 251ff.

423. Vgl. Danto, Verklärung ... a.a.O., S. 23f., 55ff., 144, 148, 155f., 221.

lung der Wahrheitsansprüche von Kunst. Das ist die ontologische Erblast jeder an Wahrheitserkenntnis orientierten Kunsttheorie. Danto tendiert dazu, verschiedene Theoriestrategien miteinander zu kombinieren: visuelle Kriterien, die Beobachtung der Semantik der Sprachspiele und der Kunstpraktiken der Rezeption, Vermutungen zum ‚natürlichen Gefühl‘ für das Schöne (die gegen Dewey insgesamt verworfen werden) und sprachsoziologische Ansätze. Entscheidend ist die regulative Erweiterung dieser Momente durch den Hinweis, daß man Kunst nur erkennen könne, wenn man schon wisse, was ein Kunstwerk sei, ja: daß man sogar wissen müsse, zu welcher Gattung es gehöre, um Variabilität und Formästhetik seiner individuellen Gestalt schätzen und beurteilen zu können. Damit gibt Danto einer soziologischen Symboltheorie Chancen. Denn offensichtlich ist die ästhetische Erlebnisregulierung durchgängig durch symbolische Bedeutungssysteme motiviert. Das heißt, daß Traditionen semantische Drücke ausüben, die eine durch ästhetisches Sensorium hergestellte Bezüglichkeit zu den Gattungsstrukturen und Funktionen tendenziell unbewußt regulieren, denn andernfalls wäre Kunst nicht mehr zu den Symbolisierungssystemen des differentiell erzwungenen Imaginären einer Kultur zu rechnen, sondern wäre ‚wie Natur‘. Typisch deshalb Dantos Beobachtung der Sprachausdrücke als Verweise auf den ontologischen Status von Gegenständen. Dazu nochmals als Beispiel das *Urinoir* von Duchamp. Offensichtlich müßte die Subjektivierung des Geschmacks dieses Werk hinsichtlich seiner Geschmacksdimensionen würdigen: Formvollendetheit der geschwungenen Seiten, Harmonie des Ablaufs etc. Die Historisierung des Schönheitsbegriffs würde daran vielleicht kritisch monieren, daß die erscheinende Gestalt begrifflich nicht durchgängig den Anforderungen an die Exemplarik von ‚Kunst‘ entspricht. Offenbar ist damit noch nichts erreicht. Man muß außerdem die rhetorischen Stilisierungen, die spezifischen Kennzeichnungen der Rede über Kunst einrechnen und hinsichtlich der Alltagsgegenständlichkeit bestimmen. Also: ‚banal‘, ‚schön‘, ‚funktional‘ versus: ‚provokativ‘, ‚dicht‘, ‚meisterhaft‘ etc. (womit nicht mehr das Gegenständliche, sondern die Strategie des Künstlers bewertet wird). Es sind die Rhetoriken (Danto untersucht v.a. Syllogismus und Enthymem⁴²⁴, d.h. den verkürzten Syllogismus, mit dem der Betrachter selber die Brücke zum Obersatz schlägt, den das Enthymem meist wegläßt), die Aufschluß über die Klassifikation geben und damit über den ontologischen Status von Kunst. Zentrale These Dantos ist, daß Kunst als Zusammenspiel dreier Faktoren bestimmt werden kann⁴²⁵: der Gattung, resp. der Zuordnung zu Idiomen der Gattung, der Selbstbezogenheit der künstlerischen Produktion und der Wechselwirkung von Rezipient und Kunstwerk. Entscheidend ist, daß nur die Verbindung von Gattungskriterien (die handlungsleitend ästhetische Strukturbestimmungen der Produktion wie der Rezeption sind) mit den Künstlerprogrammatiken (Selbstbezogenheit) und den symbolischen Kommunikationsformen, der gesellschaftlichen Zirkulation von Kunst, der Geschichte der Institutionen, den Vermittlungsleistungen der Kunsterörterung, den Niveaus der Kunstaneignung, der ökonomischen und sozialen Funktion und Perspektive von Museen und Kunstmarkt Kunst theoretisch als ästhetische Struktur der synthetischen Erkenntnisvermögen begründen kann. Damit überwindet Danto sowohl den Soziologismus der bloßen Sprachakte und Sprachempirie wie den Idealismus der ästhetischen Entäußerungsentologie, die von den Programmatiken des Selbstbezugs ausgeht (eine

424. Vgl. ebda., S. 258ff.

425. Vgl. ebda., 210ff., 254ff.

Tendenz, die seit Mitte der 80er Jahre durchgängig in wichtigen Ausstellungshäusern dominiert). Er legt besonderen Wert auf das Verhältnis von Stil, Rhetorik und Metapher.

Das Metaphorische ist bestimmt als Aussagekraft, Absichtserklärung und noch unbestimmte Intensitätsbehauptung (für die Kriterien wie authentische Zeugenschaft, historische Prototypik etc. eine gewichtige Rolle spielen). Das Metaphorische rechnet nicht ‚avant la lettre‘, sondern erst im nachhinein zur ontologischen Struktur der Kunst, dann nämlich, wenn die Bildung der Metaphern nicht bloß allgemeine, symbolische oder operative Schematisierungen der gesellschaftlichen Imagination (massenwirksame Mystifikationen) wiedergibt, sondern einen speziellen Verdichtungsgrad beanspruchen kann. Das ist Produkt der semiotischen Deregulierung der bisherigen zugunsten überraschender, innovativer Interpretationen. Kunst wird durch das Metaphorische zu einer Sprache⁴²⁶, die zur Welt gehört und sie zugleich reflektiert. Metaphern werden über Stränge des Konnotativen konstruiert. Gegenüber der Ikonographie als der bewußten, konventionalen Ebene der Konnotationen ist das Metaphorische eine Residualkategorie: entlehene und belehbare Eröffnungen von Anderem, Neuem. Stil ist die Art und Weise, wie Metaphern gebildet werden⁴²⁷. Mediale Fiktion eröffnet Äquivalente der Kultur, die ontologische Fragen reflektieren können. Darauf hin verschiebt sich der Stil.

2.9. Die kulturelle Fiktion des allgemeinen Systems ‚Natur‘

Die Residualität des Metaphorischen erscheint wie ein Baumaterial, wie Abfall oder wie Natur. Es gibt eine intime Beziehung zwischen Abfall und Natur: beide sind Stoffzusammenhänge in Opposition zu signifikanten Resultaten menschlicher Aneignungen. Sie sind die Bedingung des Bedeutens, sind Potentialität. Man kann sich werttheoretisch leicht klar machen, daß die Generierung der Werte, der Kategorienwechsel⁴²⁸, z.B. von den dauerhaften zu den vergänglichen oder umgekehrt von den unsichtbaren zu den dauerhaften Werten, nicht einheitlich stattfindet, daß aber in jedem Fall eine variable Logik der Verdeutlichung, der Signifikation nur unter der Bedingung gelten kann, daß es einen Materiebereich reiner Potentialität gibt. Diese Potentialität erscheint stofflich als Abfall oder Natur (nicht zu konnotieren mit Gestaltvorstellungen, sondern logisch denotierend: Bedingung der Möglichkeit von Formen ist das Nichtgeformte, der Gestalt das Nichtgestaltete). Erkenntnistheoretisch erscheint diese Oppositionsstruktur als Nicht-Identität von Natur und Kultur, wobei die Nicht-Identität qua Divergenz zwischen Voraussetzung und Vollzug aller Kommunikationsvorgänge selber differenziell erfahrbar ist. Die Fiktionalität der Signifikationsmodelle ist als künstliche Aneignung, als Interpretation der Differenz ständig zugänglich, insofern Regeln für die Generierung von Zeichenmengen anzugeben sind, die an Stelle des ursprünglichen Modelles eingesetzt werden können. Dagegen wird ein Stilbegriff,

426. Vgl. ebda., S. 226ff., 238f., 255, 260ff., 284ff., 314f.

427. Vgl. ebda., S. 244-252, 298f., 313f.

428. Vgl. Thompson, Theorie des Abfalls, a.a.O., S. 21ff., 46ff., 62ff., 80ff., 117ff., 133ff.; Hans Ulrich Reck, Vom zwingenden Unwert der kleinen Dinge. Mit einem Seitenblick auf die Utopie des Konstruktivismus, in: Keinen Franken wert. Für weniger als einen Franken, Katalog, Museum für Gestaltung, Basel 1987, S. 110ff.

der auf Selektionsfunktionen reduziert wird⁴²⁹ und keine semantische Differenzierungen für die Relation von ästhetischer Verdeutlichung und kulturellen Zeichenmodellen leistet, weil er bloß innere Gattungsstrukturen ausdifferenziert, zu einem bloßen Vorkommnis, das die semiotische Funktion des Stils als eines Kampfbegriffs für kulturelle Selbstdarstellungssysteme⁴³⁰ nicht mehr beschreiben kann, sondern als Moment eines in sich geschlossenen Kreislaufs fungiert. Die Bestimmung des Stils wäre nicht mehr die Konstruktion der Konnotationsdichte durch das Metaphorische als Verschiebung der Residualität, sondern ein funktionales Moment in einem Ablauf, dessen geschlossene Struktur das Bedürfnis befriedigt, sich die Gegebenheiten im Sinne verzahnter Bestimmungsmodelle, mithin als ‚wohlgeordnet‘, ‚reibunglos‘, als spezifisch ästhetische Funktionsabläufe vorzustellen. Die Disposition zu Vorstellungen, daß Zivilisiertheit sich ästhetisch in Funktionsordnungen auflösen läßt, bestimmt ‚Stil‘ als metaphernlose Verfolgung von Systemzwecken durch die Systemelemente und reiht Kultur differenzlos in die Betrachtung von Natur, von formaler Relation zum ‚Kontext‘ ein. So überzeugend Versuche sein können, Natur als das ‚Umgreifende‘ zu bestimmen, Sprache und Denken als Teile der Natur zu betrachten, um dem Dualismus und der Instrumentalisierung von äußerer Natur im Gegenzug zur Intimisierung der Inneren zu entgehen, das als Reich werthafter Entitäten wie ‚Geist‘, ‚Selbst‘ paradigmatisch vor Manipulationen geschützt werden soll: so wohlmotiviert theoretische Plädoyers für eine Anverwandlung der ‚ganzen‘ Natur, so problematisch bleibt die Deklaration, schlechthin alles sei Natur. Galt vordem als semiotische Bedingung der Signifikation, daß Existierendes als Fiktionalisierung lesbar sei, so wird nun die Einsicht in die Mechanismen der Fiktionalisierung selber als bloßes Systemmoment eines natürlichen Ablaufs bestimmt. Evolution und neuronale Differenzierung werden Momente einer reversibel angelegten Bezugnahme. Die Austauschbarkeit; das Setzen auf Polytextoralität, auf Substitutionsreichtum der wählbaren⁴³¹ Kategorienmodelle gegenüber Realitäten; die Aufhebung der zeitlichen Strukturierung, die in Teilbereichen autonome, für das ganze immer funktional und nie dysfunktional gesetzte Möglichkeit, Strukturen ‚stetig neu erzeugen zu können: all das scheint heute für die Kulturdebatte deshalb als attraktiv, weil die eingeschliffenen Weltbilddiskurse ermüden, weil Philosophie kein Verhältnis mehr hat zu den Naturwissenschaften (sondern bloß zu deren Wissenschaftstheorien) und weil die Auto-Suggestivität, sich beliebiger Strategien und Mittel bedienen zu können, die in die Natur eingereiheten psychischen und individuellen Prozesse szientistisch zur Semantik des Bedeutsamen überhöht. Diese Selbstempfindungslage interessiert als Suche nach Selbstaufhebung der Kultur in Natur. Sie ist vorbereitet durch verschiedene Varianten der Systemtheorie und durch die Übernahme von Neurologie und Evolutionsforschung. Schlagwort ist die ‚Autopoesis‘ der Systeme und Teilsysteme, leitend die Vorstellung einer begründungslosen Funktionalität des Gesamtsystems; strategisch beansprucht die Rede vom ‚Konstruktivismus‘ als einer neuen Einheits- und Totalwissenschaft⁴³² einen Kulturwandel. Das Problem, daß

429. So Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: Gumbrecht/Pfeiffer, *Stil ...* a.a.O., S. 620ff.

430. Vgl. Bazon Brock/Hans Ulrich Reck/IDZ Berlin (Hrsg.), *Stilwandel ...* a.a.O.

431. Vgl. Gotthard Günther, *Das Bewußtsein der Maschinen*, Baden-Baden 1963, S. 26ff., 44ff.; ders., *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*. 2. Band Hamburg 1979, S. 116ff., 149ff., 181ff., v.a. S. 283ff.

432. Vgl. Maturana/Varela, a.a.O.; G. Rusch, *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte*, a.a.O.

Kultur nichts anderes ist als Nicht-Identität von (residualen) Voraussetzungen und Darstellungsmodellen soll in die Leistung des allgemeinen Systems zurückgenommen werden, in dem die spezifischen Differenzierungen zwischen System und Umwelt Systemprodukte sind. Natur insgesamt funktioniere als ein solches Teilsystem. Mit einer solchen Naturalisierung von Kultur unterläuft man die problematischen und immer brüchigen Konstruktionen des Fiktiven ebenso wie den Verdacht, Natur erscheine als historisches Produkt menschlichen Handelns, wenn Zwecke der Natur regulativ gesetzt sind. Dann wäre sie zwar ästhetisch fundiert, dies aber nur im Modus der Nicht-Identität, denn sie müßten als Interpretation des durch sie bezeichneten Sachverhaltes produziert werden. Systematische Frustration; die auferzwungene Selbstrelativierung; der Zwang, Geltung nur transformationell, in stetiger Modellierung älterer Schichten der Persönlichkeit herzustellen, nie als Funktionsausdruck der Logik des Lebens selber: diese Bereiche der Abweichung von Identität sollen offenbar gerade in der systemtheoretischen Version ‚autopoetischer‘ Systeme abgefedert werden. Man braucht gegen diese Vision nur auf die Realität der historischen Systeme zur Erzeugung von Leidensdruck zu verweisen, um die Attraktivität einer Selbsttransformation des Subjekts in einen Programmselbstlauf zu verstehen. Dagegen auf Freiheit, Selbst, Kategorien der älteren Befindlichkeit zu rekurrieren, ist zunächst nur obsolet und keine Antwort. Sinnvoller scheint es, die Argumentation der Vertreter der Auto-Poesis auf ihre heimlichen ästhetischen Fixierungen und Bedingtheiten hin zu untersuchen. Resurrektionen des ‚Ich‘; die Wirklichkeitsbehauptung des individuellen Geistes als eines Programmierens der neuronalen Dispositionen; die erkenntnistheoretische Rettung des Geistigen als eines Bereiches der Introspektionen zwischen den Welten der Materie und den symbolischen kulturellen Systemen (Technik, Kunst, Religion etc.), sind entsprechende naturwissenschaftsähnliche Varianten aus der Ecke der Logik der Forschung⁴³³. Dagegen erscheinen die Theorien der Auto-Poesis zunächst als vorurteilsfreier, weil sie die nominalistische Trennung in Materie, Introspektion und Symbolik nicht mittragen möchten. Sie überschreiben aber einem systemtheoretisch gefaßten Naturbegriff, was im idealistischen Aufklärungsprogramm des 18. Jahrhunderts als Humanisierung der Natur durch die Kultur des Weltbürgertums eingeklagt worden ist. Wenn man sieht, mit welcher Begeisterung renommierte Linguisten wie Roman Jakobson in der vermuteten Homologie zwischen dem genetischen Code und dem Code der phonematischen, morphematischen und lexematischen Erzeugung grundlegender Sprachoperationen einen Beleg für eine die Kultur bestimmende Universalgrammatik des Natürlichen erblicken, dann reicht dagegen als Einwand ein Hinweis auf die sorgfältig Kontrollbedingungen ausgesetzten experimentellen Nachweise der genetischen Erkenntnistheorie und Entwicklungspsychologie nicht, die zeigt, daß Sprache nicht der Ursprung des Denkens ist, sondern daß sie logische Strukturen der Nicht-Identität sowohl mit Denken wie mit Wahrnehmung voraussetzt⁴³⁴. Offenbar handelt es sich bei solchen Vorschlägen um eine Faszination, die sich symmetrisch zur Ideengeschichte der Kulturmächtigkeit des Menschen beansprucht und die den Kulturdruck als Ausgangspunkt nimmt für die Vision von der Naturmächtigkeit nicht mehr des Menschen, sondern: von Natur schlechthin. Allerdings muß auf der Symmetriedimension dieser Vorstellungen schon deshalb bestanden werden, weil ihre Konzepte in der Regel

433. Vgl. Popper/Eccles, *The Self and its Brain*, a.a.O.; vgl. dagegen die Erörterung des Freiheitsproblems bei Ulrich Pothast, *Die Unzulänglichkeit der Freiheitsbeweise*, Frankfurt 1987.

434. Vgl. Piaget/Inhelder, *Die Psychologie des Kindes*, a.a.O., S. 67ff.

nicht ‚Entdeckungen‘ sind, sondern Modifikationen in Symbolsystemen und damit variable Anverwandlungen von Determinationen, die nicht restlos bewußt sein können. Gegen solche Vermutungen wird nur die auto-poetische Strategie als Entdeckung der Strukturen der Natur, des Geistigen als systematische Modifikation natürlicher Programmbestimmtheiten ausgespielt. Dabei ist aber nicht einzusehen, weshalb ein Begriff von ‚Natur‘ bemüht wird, reicht doch argumentativ das ästhetische Wohlgefallen an perfekt funktionierenden Programmen der Selbstregulierung, an restlos in autonome Subsysteme aufteilbaren Ereignisverläufen. Offensichtlich steckt eine Beruhigung in der Begeisterung an ästhetischen Gesetzen der Natur, die sich immer schon um solche Homologie-Vorstellungen gekrank hat und die efnach nicht zugestehen will, daß sie damit der Natur eine ästhetische (Geschmacks-)Dimension unterlegt, die als Staunen vor der Offenbarung der Ordnungen der Natur eingeübt werden soll. Es soll angemerkt sein, daß noch keineswegs entschieden ist, ob sich die ‚Natur‘ des autopoetischen Systembegriffs nicht doch als bloß aktualisierte mediale Variante der älteren Naturschwärmerei herausstellen wird.

Roman Jakobson behauptet die Einheit der Natur mit dem Hinweis auf die genetischen Codes, deren Struktur den sprachlichen Informationen analog sei. Die Sprache sei so alt wie das Leben selber⁴³⁵. Linguistik und Biologie setzen als Hinweis auf die strukturellen Wunder der Natur eine Totalisierung des Sprachaprioris voraus, die gerade hirnpfysiologisch nicht haltbar ist, sind doch die drei verschiedenen Funktionsbereiche des Hirns nicht im Neocortex verbunden, sondern über das limbische System gesteuert, das archaische De-regulierungen sowohl der kulturellen Adaption wie der reflektierenden Sprache vornimmt⁴³⁶. Setzt man Sprache als Struktur der oppositionellen Einheit von bedeutungstragenden und bedeutungsermöglichenden Elementen, dann dürfte klar sein, daß Signifikation und Auszeichnung der Reflektionsstruktur in der Rekonstruktion der Hirntätigkeit gründen, durch welche Kultur als Nicht-Identität erscheint, als Differenz, z.B. zwischen Erinnerungszwang und Ausbruch aus bezeichneten Symbolsystemen und archaischen Intensitätssuggestionen. Vorgänge der Zeichenselektion müssen spezifisch an die Formulierung der Zeichenbedingungen gebunden werden. Das erzwingt, die geistige Struktur als Struktur der Selbstreflexion so zu explizieren, daß ein hierarchisches Verhältnis zwischen den verschiedenen Funktionsbereichen vorliegt. Die Bildung von Modellen zur Bezeichnung solcher Hierarchien kann man als Semantik der ‚Kultur‘ definieren. Dagegen scheint es mir sinnlos/unsinnig, diese Explikationsstruktur umstandslos als natürliche Leistung anzusehen. Die Einsicht in die Determiniertheiten durch Natur ist das eine; etwas ganz anderes ist die Semantik ‚Kultur‘, mit der über einen Systembegriff eine sich ihrer Entstehungszusammenhänge unbewußte ästhetische Disposition auf ‚Natur‘ projiziert, was als Surrogat für eine Semantik der ästhetischen Differenzlosigkeit im Namen der konstruktivistisch im Ausgang aus den Erkenntniskrisen der Naturwissenschaft (Quantenmechanik) wiederhergestellten Identität des Menschen mit sich, mithin als Surrogat der Identität von ‚Natur‘ schlechthin interpretiert werden kann. Daß es eine Identität der Informationssysteme gebe, deren beiden wesentliche Sprache und Gen-Code, strukturhomolog seien, erscheint als Beleg für substantielle Identität. Daß aber die Projektion solcher Identität auf ein Erkenntnisproblem eine Leistung der ästhetischen Differenz einer auf Nicht-Identität beruhenden Kultur ist, die ihre Divergenzenergie an der Idee einer ästhetischen Systemna-

435. Vgl. Jakobson, Semiotik, S. 376ff.

436. Vgl. Gordon R. Taylor, Die Geburt des Geistes, Frankfurt 1982.

tur neutralisieren möchte, kann deutlich vom bloß ästhetischen Inhalt der dafür verwendeten Semantik unterschieden werden. Daß solche Meta-Struktur unvermeidbar ist, zeigt die Projektion der Systemnatur auf Imagination als symbolisch lesbare, auch wenn man aus der Sicht des universalen Sprachaprioris wenig geneigt ist, einen Imaginationsbegriff zu akzeptieren, dessen meta-reflexive Funktion grundlegender ist als die subjektiv erworbenen Sprachcodes. Für die Kritik am Ästhetizismus der Systemnatur spielt das aber keine Rolle. Jakobson bestimmt den Sprung von der Genetik in die Zivilisation als Selbstentfaltung der Sprachstruktur, deren genetische Codierung eine universale Bedeutung von Natur sei, was sich in anthropologischen Konstanten ausdrücke, die ihrerseits auf dieses Sprachapriori verweisen⁴³⁷. Das wird als kulturelle Projektion spätestens bei der ‚anthropologischen Universalie‘ des Inzesttabus brüchig. Alle Kommunikationssysteme sind nach Jakobson Replikate der Sprache. Sprache erscheint ihm als Instrument, Modell und Metasprache, als Bedingung der Möglichkeit von Kontrolle⁴³⁸. Sie wird als höchste Manifestation der Natur gefaßt, Natur als zielgerichtete Orientierungsordnung des Lebens. Daß dies von Seiten der Naturwissenschaft als Problemlösungsfunktion bezeichnet wird, ist nur interessant, wenn die Ziele des Organismus maschinell programmierbar sind und der Kontrolle in Gestalt eines als programmierte Maschine realisierten technischen Organismus ausgesetzt werden können; solange das nur vage Vision bleibt, ist es sinnvoll, da bedeutungsdifferenzierend, derartige Universalien und Aprioris als ästhetische Projektionen und Kulturleistungen zu verstehen; weiterhin unbearbeitet sind die Schwierigkeiten, die sich gedanklich, physiologisch und energetisch der Konstruktion eines technischen Organismus stellen⁴³⁹. Da dies auch mathematische Probleme beinhaltet, stellt sich der Verdacht ein, mathematische Formulierungen der erkenntnistheoretischen Probleme der Selbstabbildung des Denkens in Form von automaten-theoretischen Simulationen müßten linguistisch behandelt werden oder zu solcher Art ‚Natur‘ gerechnet werden. Beides scheint nicht sinnvoll. Aber selbst, wenn man nicht auf diesen Aspekt der Modellbildung zielt: eine Ordnungsstruktur, die den Menschen zur Logik der Natur rechnet, muß experimentell darstellbar sein, wenn sie nicht reine Spekulation bleiben will. Dann kann man aber mit Sicherheit davon ausgehen, daß darin nicht ‚Wirklichkeit‘ faßbar wird, sondern die Modellstruktur eines Simulationsbegriffs, der die Semantik des ‚Wirklichen‘ erst erzeugt, ohne daß sich präzise angeben läßt, was mit ‚Wirklichkeit‘ im Sinne eines ontologischen Aprioris, d.h. über die probabilistische Interpretation von Modellkonzepten hinaus, gemeint sein könnte. Es scheint attraktiver (und ehrlicher), die Wirklichkeitsbehauptung als ästhetische Fiktionalisierung vorzutragen, d.h. als simulatorische Behauptungen innerer Dispositionen spielen zu lassen. Es gibt Gründe, diese inneren Dispositionen als kulturelle Einstellungslagen zu interpretieren. Weiter scheint mir sinnvoller, das nicht als Anthropologie zu bezeichnen, sondern als ihre Aktualisierungsform, d.h. als Repräsentation der Nicht-Identität von Modell und Bedeutung. Daß herausragende Forscher und Kulturtheoretiker wie Roman Jakobson solche ästhetische Einheit der Natur als Strukturidentität von Programmierung und Bewußtsein setzen, scheint mir ein kulturelles Faktum. Vermutlich entstammt es nicht nur den Sprachforschungen und der Affinität zur sprachlichen Totalisierung aller logischen Funktionen (ihrer binären Struktur als genetischer Code, als Computationsmodell etc.), sondern auch

437. Vgl. Jakobson, *Semiotik*, a.a.O., S. 418, 406, 390.

438. *Ebda.*, S. 419.

439. Vgl. Oswald Wiener, *Simulation und Wirklichkeit*, in: Reck (Hrsg.), *Kanalarbeit*, a.a.O.

der Vision eines Erkenntnisfortschritts, der im Namen der Subjektlosigkeit die Ordnung der Natur als ästhetische Disponibilität der geistigen Kraft des Menschen behauptet, die dieser auf die Grammatik des Lebens deshalb ausdehnt, weil er sie in sich selber entdeckt. Diese ästhetische Projektion ist ein Produkt der Ideengeschichte der wissenschaftlichen Faszination. Die Vermutung einer mikrologisch-introspektiven Entbergung der kosmisch-makrologischen Strukturen ist alles andere als neu; sie ist auf dem Hintergrund einer pythagoräischen Tradition am besten im Monismus Spinozas formuliert (mit ganz ähnlichen Konsequenzen für Moral und Ästhetik: der Mensch könne die finalistische Determinierung nur würdigen mittels kompletter Affektüberwindung, d.h. durch Einsicht in die Illusion seines Subjektstatus; dann allerdings eröffne sich gerade der Subjektlosigkeit die ästhetische Ordnung vollständiger systematischer Determinierung als Selbstreproduktion eines Systems durch die Elemente, die das System bilden; bereits hier ist das ästhetische Moment der Ordnung an einen auto-poetischen Systembegriff gebunden). Neu ist bloß die Begeisterung für eine aus der Erkenntnisleistung des Subjekts folgende Einordnung dieses Subjekts in den Mechanismus der Natur. Die Affinität von Biologie und Linguistik, die über Theorien der Programmstruktur (Jakobson) ebenso gut formulierbar ist wie über energetische Begriffe der Homöostase, der Äquilibration des Denkens (Piaget), tendiert zur Substitution von Biologie und zur Teleologie. Solche Transzendenz wird als Problemlösungskraft definiert und einer speziellen Sprachform angeglichen⁴⁴⁰. Die ‚relativistische Invarianz‘ als methodologisches Ideal funktionalisiert das Sprachvermögen (das man auch als Differenz und Nicht-Identität zwischen Sprechen und Denken, Wahrnehmen und Bezeichnen, Bedeuten und Zeigen, d.h. als formulierbare Einsicht in deren Divergenz, definieren könnte) bis zur Grenze des behavioristischen In-Puts (Wirkung auf einen Hörer), wobei dieser In-Put modellhaft die besondere motorische und zielgerichtete Struktur der Laute als des Ursprungs der menschlichen Sprache erweise⁴⁴¹.

Das Besondere an solchen Vorstellungen — die noch nicht theoretische entfaltete Auto-poetiken sind; für diese ist die spezifische Beobachtungsdimension der ‚zweiten Ordnung‘, der Regulierungsstrukturen der System/Umwelt-Differenzierungen wesentlich, wohingegen hier leitend ist die primäre Suggestion einer ‚Natur‘ — ist, daß Natur verharmlost wird. Würde Natur wirklich als Programmstruktur gefaßt, dann wäre menschliche Personalität auch an der Zustimmung zum ‚Tod‘ genannten Programmwechsel diesseits aller subjektiven Affekte zu verdeutlichen⁴⁴². Das Wesentliche, das aus Homologie-Strukturen nahegelegt wird, ist die ästhetische Integration der Vorstellung der Bedeutung des ‚Subjekts‘ in die Bedeutungsstruktur ‚Natur‘. Wenn nämlich Natur dieselben Strukturen der Signifikation als Grammatik des Lebens, als logische Steuerungsformen verwendet wie der Mensch, dann zeigt sie, daß der Mensch als Endpunkt der Evolution angesehen werden kann. Die alte begriffliche Struktur der Subjektivitätstheorie bleibt also in bloß neuem Gewand erhalten: das Denken des Denkens wird zur Realität des die Materie durchdringenden und bewegenden Begriffs. Selbstbewußtsein rechnet zur Autonomie von ‚Natur‘, die sich darin ein theoretisches Feld der Selbstabbildung ihrer Programme sichert. Es ist also gerade kulturell (in Hinsicht auf die Homologiestrukturen der Ideengeschichte eines Ästhetikbegriffs der Identität/Differenzlosigkeit von Schönheit und Wahrheit, Erkennen und

440. Vgl. Jakobson, Semiotik, a.a.O., S. 421ff.

441. Vgl. ebda., S. 391.

442. In dieser Konsequenz: Oswald Wiener, Persönlichkeit und Verantwortung, a.a.O.

Natur) bedingt, daß im Sprachapriori und der Universalität der Programmstruktur von Bedeutung/Bedeutungslosigkeit als Bausteinen des Lebens sich die Vision der Einheit der Natur entwickelt. Diese Einheit ist eine Fiktion. Die Realität dieser Illusion ist zwar kulturell äußerst bedeutsam, aber nicht eine Gestalt der Natur. Das Ganze kann vom Einzelnen nicht gedacht werden, nicht einmal unter der Annahme einer Stoff-Gleichheit des Erkennens mit dem zu Erkennenden. Nur die metaphysische These einer im Denken sich realisierenden Selbstdarstellung von Natur beansprucht solches. Das verweist auf eine kulturelle Tradition, die nur unter allergrößten Schwierigkeiten eine Einheit von experimenteller Forschung und Metaphysik — hier gefaßt als Selbstdarstellung des Denkens in Form der Selbstbegrenzung der Erkenntnisvermögen — so denkt, daß nicht eine teleologische Materialisierung, sondern ein auf der Ebene der Beobachtungs- und Eingriffssituation der aktuellen Physik erneuertes Regulativ von Natur, eine Synthese vorgestellter Zwecke, aus dem Einheitspostulat hervorgeht⁴⁴³. Die ‚Einheit‘ der Natur ist eine ästhetisch angeleitete kollektive Fiktion, die institutionell als Paradigma von Forschungen ausdifferenziert wird, die ihrerseits dem Kulturhistoriker als Organisationsmodell und Ausdrucksform des gesellschaftlichen Symbolischen, als auf Realität hin angelegte imaginative Fiktionalisierung des Wirklichkeitsbegriffs, erscheinen. Die Selbststeuerungsfunktion der Sprache⁴⁴⁴ wird in der teleologischen Auffassung von der realen Einheit der Natur als Beleg für allerlei vorgeblich natürliche Operationen ausgereizt: die Anverwandlung von Bildern durch Nachahmung⁴⁴⁵ selbst für die Fälle der Abstraktion; die Befremdlichkeit alles Nicht-Analogischen, welche Abstraktionen als suspendierte Rätsel ansieht (auflösbar in ‚realistischen‘ Adaptionen); die Unterordnung der inneren und äußeren Bilder als ‚parasitäre Gebilde‘ unter das „universale Phänomen der gesprochenen Sprache“⁴⁴⁶, deren Kommunikationsstruktur gegenüber allen anderen Äußerungsformen primär sei; die Unterstellung, visuelle Zeichen seien simultan bedeutsam, da die Zeitfolge für die grundlegende Achse der Sprache vorbehalten werden müsse usw. Obwohl gerade Jakobson Kunst als semiotisch grundlegenden Spähre, als allgemeine Dimension der Zeichen und universale Struktur des Zeichenbezugs in den semiotischen Prozessen, d.h. der Vermittlung von Ikonen, Symbolen, Indizes einerseits, syntaktischen, semantischen und kommunikativen Regulierungen andererseits, postuliert und damit die Aneignung des Denkens ebenso ästhetisch begründet wie Erkenntnis als Leistung der Kunst akzeptiert⁴⁴⁷, gilt ihm doch gerade die selbstreflektierende Abstraktion der praktischen Kunstwerksbestimmungen als nicht mit den natürlichen Bedingungen der visuellen Anverwandlung verträglich⁴⁴⁸. Hier entpuppen sich die ‚natürlichen‘ Synthesefunktionen als das, was sie wirklich sind: Plädoyers für die Ästhetik des unmittelbar Gewöhnlichen, die im Namen einer naturgeschichtlichen Disposition zur Ordnung⁴⁴⁹ ästhetische Regularitäten erzwingen, die moralisch als doktrinäre Gestal-

443. Vgl. Edgar Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen 1934, bes. S. 26, 31f., 44, 98, 117ff.

444. Vgl. Jakobson, *Semiotik*, a.a.O., S. 374.

445. Vgl. ebda., S. 286ff.

446. Ebda., S. 293.

447. Vgl. ebda., S. 128f.

448. Vgl. ebda., z.B. S. 289f., 294, 298.

449. Eine besonders gefährliche Variante des ästhetisch-harmonikal dem gesunden Menschenverstand näher gebrachten Einhaltungsgebots von vorgeblich ‚natürlichen‘ Ordnungen bestimmt das Denken von Frederic Vester, *Die Welt — ein vernetztes System*, a.a.O.

tungsvorstellungen eingesetzt werden können (natürlich liegt das nicht im Interesse des ausgezeichneten Avantgardismus-Kenners und -Theoretikers Jakobson, aber es liegt in der konsequenten Interpretation des universalen Aprioris der Sprache als natürlicher Nachahmung dessen, was auf etablierte, anerkannte Ordnungsstrukturen zurückgeführt werden kann).

Die vorgebliche Entdeckung der Naturgesetze, in denen die Einheit des Denkens als teleologische Zweckhaftigkeit der Einheit der Natur erscheint, hat sich als kulturelle Fiktion entpuppt. Auch wenn naturwissenschaftliche Thesen entsprechend formuliert werden können und keineswegs bestritten werden soll, daß sich die neurophysiologischen, genetischen, quantenmechanischen und programmatischen Strukturen adäquat verhalten, so ist die Naturalisierung dieser Universalien und die Behauptung von logischen Konstanten dennoch eine Interpretationsleistung und damit ein Vorschlag zur Nutzung/Modifikation gesellschaftlicher Symbolsysteme. Die Ausprägung eines Hangs zur verbürgenden Identität, die auf die Funktionale der Grammatik logisch programmierter genetischer Codes sich verschoben hat, gipfelt in den Behauptungen, die Einheit des Denkens spiegle die Struktur der als ‚Natur‘ verbundenen Funktionen und die Selbstabbildung des Denkens könne im Spiegel der Natur erfolgen, nicht als (automatentheoretische, erkenntnistheoretische) Fiktion.

Eine besondere Ausprägung haben Homologie- und Totalitätsvorstellungen solchen Zuschnitts durch die erkenntnistheoretische und kulturtheoretische Formulierung einiger Resultate neuerer neurophysiologischer, evolutionstheoretischer, genetischer und biologischer Forschungen erhalten. Ich beanspruche keine Kompetenz hinsichtlich der engeren naturwissenschaftlichen Fachfragen. Da aber gerade Konstruktivismus und Systemtheorie mit dem Gedanken der Auto-Poesis die Darstellung sämtlicher Subsysteme der Gesellschaft nach einheitlichen Gesichtspunkten darstellen zu können behaupten und sich auf erkenntnistheoretische Argumente herkömmlicher Art (der im Dualismus als unberührbare gesetzten Subjektivität) stützen, darf im Rahmen solcher Äußerungen wohl zu Recht ein Augenmerk auf die ästhetische Dimension und die kulturtheoretischen Implikationen und Folgerungen gelegt werden. Das gelingt am besten am Beispiel der systemtheoretischen Behandlung der Kunst als eines autopoetischen Subsystems durch Niklas Luhmanns. In einem Aufsatz ‚Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst‘⁴⁵⁰, der über eine auf Selektion reduzierte Stiltheorie einen ‚art-pour-art‘-Standpunkt auf dem höheren diskursiven Niveau einer Kulturtheorie begründen will, liefert Luhmann eine operable Definition des Moments ‚Auto-Poesis‘ mit Verweis auf die Forschungen Humberto Maturanas: „Diese Systeme produzieren die Elemente, aus denen sie bestehen, durch die Elemente, aus denen sie bestehen“⁴⁵¹. Diese spezifische Qualität der Selbstreproduktion, resp. der Selbsterzeugung kann in die Nähe der verhandelten Theorien der Natur gerückt werden. Einheit ist funktional faßbar: als Regulierung der Verhältnisse der Elemente. Das hatte schon Roman Jakobson zur These vom Totalitäts- und Universalprinzip der menschlichen Sprache geführt. Aber erst mit der autopoetischen Fassung eines allgemeinen Systembegriffs ist die Ebene einer Vereinheitlichung von Natur und Kultur nach regelformbezogenen Verfahrenskriterien erreicht. Offenkundig spielt es für die Semantik solcher Systeme keine Rolle, ob ihre Bedeutungsmerkmale durch ein ‚Subjekt‘ geprägt sind, ob sie ‚Sinn‘ haben oder

450. Vgl. Luhmann, Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, a.a.O.

451. Ebda., S. 620.

nicht. Es reicht, den funktionellen Gesamtzusammenhang in Elementen rekonstruktiv angeben zu können. Es ist zu erwarten, daß ein solcher Systembegriff auf die Tätigkeits- und Handlungs-, resp. Ereignis- und Verlaufsformen aller angebbaren Systeme und Teilsysteme ausgedehnt wird. Es ist auch zu erwarten, daß Kunst schlicht deshalb als *autopoetisches* System angesprochen wird, weil seine gesellschaftlich-arbeitsteilige Institutionalisierung ein Regelsystem freigesetzt hat, das ‚esoterisch‘ ist, d.h. das für kein anderes Subsystem gilt, wobei die wesentlichen Strukturen systemtheoretisch als Definition der Kontextabsonderung, d.h. als Reduktionsleistung der Fremdbestimmung und damit nach allgemeinen Systemregeln gefaßt sind, die für alle Systeme gelten, sofern Handlungen in Systemform kondensiert werden. Das würde bedeuten, daß die spezielle Diskussion der Kunst als eines autopoetischen Systems nichts weiter zum Gegenstand hat als den hermeneutischen Umgang der Gesellschaft mit einer Klasse von Gegenstände, die traditional über eine diskursive Semantik strukturiert wird. Ob man diese Semantik als Institution oder als System bezeichnet, ist gleichgültig und banal. Ebenso banal ist die Entdeckung, daß das Werk das ist, was die Kategorie seiner Zugehörigkeitsklasse reproduziert. ‚Ohne Kunstwerke keine Kunst‘: das hat eine etablierte Tradition, die Voraussetzung ist für Konzeptualisierungen des Kunstbegriffs durch prozessuale, ideografische, gestisch-rituelle oder andere Strategien der Verflüchtigung des Kunstwerkanspruchs. Die kunstwissenschaftlichen Argumentationen, Beispiele und Themen, die Luhmann unter dieser kategorialen Selbstreproduktion durch begrifflich verfaßte Gegenstände verhandelt, reproduzieren, abgesehen von individuellen Vorlieben, durchaus übliche Einschätzungen. Die Autopoesis der Kunst scheint vorerst bloß die Fortsetzung der topologischen Struktur der Kunstdiskurse zu sein. Das ist zwar legitim, aber nicht sonderlich aufregend. Paradigmatisch interessieren die besonderen ästhetischen Implikationen der Theoriebildung als einer kulturellen Projektion, einer Vorstellung. Diese bleibt sich aber gleich, ob es sich um das System der Religion, der Macht, der Liebe, des Geldes, der Wirtschaft oder das System der Erzeugung von Systemen für die Regulierung der Subsysteme handelt (alles Bereiche, die Luhmann durchgearbeitet hat⁴⁵²). Insofern ist, was für Kunst abfällt, nicht mehr als der Objektstatus einer Betrachtungsweise als gesellschaftliches Symbolsystem. Luhmann gesteht denn auch zu, daß nur die konkreten Forschungen die Bestimmtheit des Kunstsystems zur Darstellung bringen können. Was er selber dazu beiträgt, ist eine etwas anders dargestellte soziologische Institutionentheorie, die allerdings empirisch angreifbar ist. So behauptet er, Kunst habe sich neuzeitlich als autopoetisches System durch Inklusion des Publikums ausdifferenziert. Das wiederholt die Ästhetik der Kennerschaft. Tatsächlich aber hat Kunst zunehmend diskursive Ordnungen organisiert und später wieder dereguliert. Der Hinweis auf die Kennerschaft ist ein Relikt der subjektiven Geschmackstheorie. Daß Kunst temporalisierend wirkt, entspringt der gesellschaftlichen Problematik der Kontrolle von, resp. des Kampfes um Symbol-Produktionsmedien. Daß Kunst sich selber durch die Beschleunigung des Innovationsdrucks, durch Neuheit, Überraschung und das Ungewöhnliche konstituiert, stimmt für den Kunstbegriff in der technischen Mediengesellschaft nur marginal. Viel wichtiger wäre dafür das Studium der Indifferenztechniken, welche die Kunst als eine Inszenierungsform im Prozeß immer weitergeführter Recodierungen und Aneignungen bereits bezeichneter Ausdrucksformen neben andere Inszenierungsformen stellen. Auch die Inhalte einer autopoetischen Deutung von Kunst sind humanistische Kulturmodelle wie

452. Vgl. Luhmanns reflexive Zusammenfassung, in: Soziale Systeme, a.a.O.

eh und je. Wir erfahren nichts Näheres über die spezifischen Probleme der aktuellen Kunst, z.B. im Kontext der technischen Bildmanipulation, der Säkularisierung der Kunst in der Werbung, der Formalisierung der Poetiken in den Computern etc. Gerade das würde man sich von einer Theorie aber erhoffen, die weniger Abgrenzungsbedarf gegen die Alltagssoziologie derjenigen Symbolisierungen zu haben scheint, welche die Imagination seit einigen Jahrzehnten regulieren. Es scheint wenig sinnvoll, Theoriestrategien, die erst aus avancierten naturwissenschaftlichen Forschungen heraus verständlich sind, als Selbstregulierungsversuche einer in Physik, Genetik, Biologie erreichten Erkenntniskrise auf ganz andere historische Situationen zurückzuprojizieren (abgesehen davon, daß es zumindest ungeschickt ist, Mode als Paradigma von Kunst zu diskutieren oder zu behaupten, Winckelmann habe den Stilbegriff als kunstgeschichtliche Forschungsmethode eingesetzt). Man kann natürlich, wenn man das will, die Einheit des Kunstwerks (wobei genauer von der Einheit einer Ästhetik des Kunstbegriffs gesprochen werden müßte) durch eine „Funktion als Kommunikationsprogramm“⁴⁵³ bestimmen und gewiß ist es sinnvoll, der Kunst die Aufgabe nicht eines gesonderten Gegenstandsbereichs, sondern alternativer Lektürevisionen der geltenden normalen Realität zu überschreiten. Aber problematisch bleibt die Fixierung auf einen Funktionsbegriff, der nicht nur klassifikatorische Selektionsprioritäten hat (forschungslogische Verwendung des Stilbegriffs als Zuordnung von Merkmalen; es bleibt darauf hinzuweisen, daß die stilistische Betrachtung eines Kunstwerks nur einer Soziologie der ‚Aufgabenstellungen‘ funktional gelingen kann⁴⁵⁴), sondern auch ästhetische Ordnungsneigungen projektiv ins Spiel bringt. Daß Kunst einen Funktionskomplex darstellt, besagt nicht, daß die spezifische Selbstreproduktion des Kunstbegriffs durch die Werke die Objekte und Semantik der Klassifikation dieser Ordnung als eines autopoetischen Systems sichert. Luhmanns Hinweis auf die Notwendigkeit, die funktionslose Autonomie der Kunst als ihre gesellschaftliche Funktion, d.h. ihre Selbstbezüglichkeit als Bezug zu den Umgebungssystemen zu bestimmen, ist historisch angemessen. Umgekehrt aber wird die Hyper-Funktionalisierung bloßer Selbststeuerung zu einem wirklichen Theorieproblem.

Wenn Autonomie die Voraussetzung des Funktionierens der Kunst ist, muß eine Systemstruktur vorausgesetzt werden, welche die Selbstreproduktion der Tätigkeitsbereiche des gesellschaftlichen Lebens an die Selbstgenügsamkeit der Teilsysteme bindet. Damit wird Autonomie zu einem nominalistischen diskursiven Super-System, das den einzelnen Teilsystemen bestimmte Funktionsbezüge durch apriorische Ordnungsstrukturen zuschreibt. Daß Kunst etwas anderes ist als Politik und Wirtschaft, daß keines der Systeme durch ein anderes ersetzt werden kann, gilt zwar für eine anthropologische Bewertung phänomenaler Tätigkeitsunterscheidungen, aber nicht mehr für deren geschichtliche Aneignung (Stammeskulturen artikulieren das Poetische auch als Religion, Tausch, Kommunikation), erst recht nicht für eine soziologische Theorie der Symbolsysteme. Aber genau diese hat Luhmann nicht im Blickfeld. Was er anstrebt, ist eine Klassifikationsordnung. Diese läßt sich mit den Funktionsbestimmungen einer sich selber reproduzierenden Systemordnung ohnehin nur deshalb erreichen, weil der allgemeine Systembegriff durch die Integration/Ausgrenzung der jeweiligen Systemumwelt bestimmt ist. Von daher rührt die Hoff-

453. Luhmann, *Kunstwerk* ... a.a.O., S. 628.

454. Vgl. am Beispiel Donatellos: H.W. Janson, *Form follows function — or does it? Modernist design theory and the history of art*, Maarssen 1982.

nung auf die klassifikatorische Struktur des Stilbegriffs. Deshalb auch die alles andere als in der Natur der Sache liegende Funktionsbestimmung, das Kunstwerk habe keine außer-künstlerischen Funktionsleistungen für die Gesellschaft zu erbringen, es sei als etwas nicht auf Politik und Gesellschaft Greifendes funktional für die Gesellschaft bestimmt. Als ob nicht auch eine Strukturierung der Tätigkeiten auf der Basis poetisch-artifizieller, statt technisch-instrumenteller Handlungsformen denkbar wäre; als ob nicht die Fiktionalisierung des kommunikativen Handelns an die Stelle der Reduktionsmedien Geld und Macht treten könnte. Nun ist gewiß Fiktion nicht Aufgabe einer soziologischen Theorie der Kunst. Aber man sähe doch gerne in der lobenswerten Hinwendung der Systemtheorie zur Kunst etwas mehr Lust am Widerspruch im Detail wirken. Ohne praktische Einsicht in die Konstitutionslogik der zu klassifizierenden Materie ist die Bestimmtheit bloß abstrakt. Es ist eine alte Unsitte, daß Gesellschaftstheorien bloß allgemeine Funktionsweisen besonderen Tätigkeitsformen überschreiben, ohne deren immanente Reflektion und Funktionsweise in Betracht zu ziehen. Für Sozialtheorie scheint klar, daß Kunst kommunikative Aufgaben im Rahmen des Gesellschaftsganzen zu übernehmen hat. Genau das ist alles andere als evident. Der Sozialtheoretiker bezieht sich gerade nicht auf die konkreten Symbolisierungsformen und Denkprozesse, die wirkliche Kunst kommunikativ in Gang setzt, sondern auf die Makrologik von durch Autonomie des Teilsystems erreichter Kommunikativität. Wie immer die individualistischen, gegenständlich orientierten, expressiv-poetischen, recodierend und nicht rekonstruktiv verfahrenen konkreten Produktionsformen künstlerischen Tuns heute in sich bestimmbar sind (daß sie das sind, bezeugt nicht die darstellbare künstlerische Programmatik, sondern die Struktur der bildnerischen Mittel): Sozialtheorie solcher Art bestimmt, was sie nicht als Erfahrung leisten zu müssen glaubt. Daß die Struktur der modernen Gesellschaft die Herausbildung autopoetischer Teilsysteme ermöglicht hat (ob zum Beispiel die antike Priesterschaft nicht auch schon ein autopoetisches Teilsystem gewesen ist, um von den Mönchsorden zu schweigen?), muß noch nicht bedeuten, daß diese Teilsysteme funktionsrelevant für ein Ganzes sind. Es könnte sich schlicht so verhalten, daß das Ganze gar kein Funktionales, sondern ein Dysfunktionales bildet (z.B. gegenüber ‚Umwelt‘, wenn wir davon absehen, daß Systemtheorien vom Luhmannschen Typ als Systeminput ohnehin nicht Realitäten, sondern nur ihre dysfunktionale Darstellung gelten lassen: reale Probleme gibt es nur durch die Behauptung, ein Sachverhalt stelle ein Problem dar). Es könnte im weiteren auch so sein, daß die Interpretationsstruktur eines Systems in seinen Elementen nicht auf die Art enthalten ist, daß die Funktionsbestimmung des Ganzen zu den Elementen seiner Reproduktion/Darstellung gerechnet werden kann. Welcher Status hat der Systemtheoretiker gegenüber den Teilsystemen? Ist er *raisonnierend* Interessierter? Kraft kategorialer Kompetenz ausgestatteter Regulator der Systemstruktur? Wäre es dann nicht besser, ihn als Bildschirm oder Ausdruck der Programmierstruktur zu behandeln? Kann er überhaupt bestimmen, wovon er ein bedeutetes Objekt ist? Als Teilnehmer an der Reproduktion des Kunstwerks muß er offensichtlich auch als Objekt ihrer Semantik anerkannt werden. Wie verhält sich das zu seinem Anspruch, die Systematik bestimmen zu können, obwohl er praktisch die geschichtlichen Semantiken nur nach seinem Theorieinteresse umschreibt? Diese Fragen scheinen mir nicht spitzfindig, sondern durch den systemtheoretischen Anspruch der Auto-Poetik provoziert. Wenn gegenüber ‚Natur‘ sinnvoll scheint, daß ein Erkenntnisakt Realität produziert und die Realität des zu Erkennenden verändert, wodurch sich Realität auf die reflexiver angelegte Ebene der Relationen verschiebt, dann bedarf solches in einem Teilsystem fiktional aus-

weisbarer Poetiken erst recht einer eigenen Begründung. Daß Kunst zu einem sich bestimmenden, sich selbst produzierenden, sich an inneren Kohärenzen und Widersprüchen orientierenden System ‚werde‘ (ab wann, wodurch, für wen?), besagt noch nichts über die kommunikativen und interpretierenden Anverwandlungen und Modifikationen derjenigen Akte, die sich bedeutsam auf das Anspruchsniveau von Kohärenz, Widersprüchlichkeit und Autonomie beziehen. Diese sind komplexer als die projizierten semantischen Qualitäten von Werken, an denen die Autonomie der Selbstreproduktion festgemacht wird, was historisch nur durch die Untersuchung der Darstellungsmittel zu leisten ist. Die systemtheoretische Bestimmung der Funktionalität von Kunst ist demnach kein Element ihrer Autonomie, sondern einer Fremdbestimmung, die nicht als Zeichen für Autonomie, sondern durch das Scheitern des Autonomieanspruchs im absoluten Kunstwerk erklärt werden kann, welche die Gestalt ästhetischer Freiheit auf die Sittlichkeitsutopie der ganzen Gesellschaft bezogen hat. Als Meta-Reflexionsstruktur ist sie ebenfalls nicht haltbar, weil anspruchsvolle Selbstreflektionsformen als konzeptualisierte Meta-Kategorien in Gestalt künstlerischer Gegenstände selber entwickelt worden sind (z.B. Duchamp, Mondrian, Klee; neuere Modelle sind die Fallenbilder Daniel Spoerri⁴⁵⁵, die mythologische Entwicklung einer Mythologie zitierenden Bildsemiotik bei Cy Twombly⁴⁵⁶). Eine Theorie, die hinter das Reflektionspotential ihres Gegenstandsbereichs zurückfällt, ist nicht nur eine ungenügende Theorie, sondern ein Dokument der Geschichte intellektueller Merkwürdigkeiten, erzwungen als Selbstrealisierung abstrakter Theorieideale.

Man kann den Mangel der Luhmannschen Kunst-Systemtheorie so ausdrücken: was er unter Funktionalität der Kunst versteht, ist nur die Funktionsweise der modernen Gesellschaft insgesamt. Das erzwingt aber für das Teilsystem Kunst eine Hyper-Funktionalisierung. Nominalistisch können Dys-Funktionen nicht mehr zugelassen werden (es handelte sich dabei um ‚künstlerische‘ Merkwürdigkeiten, die mit der Semantik zugestandenem Narrentums erklärt werden): sie müssen umgehend als Produktionsformen von Funktionalität vereinnahmt werden. Deshalb bestimmt Luhmann die Auto-Poesis der Gesellschaft schlichtweg als Kommunikation, die sich selber reproduziert. Das ist ein unsinniger Kommunikationsbegriff, weil er Intentionalität ebenso ausschließt wie die Unterscheidung zwischen kommunikativ interpretierbaren Handlungen und der Kommunikation als eines sich selber darstellenden Reflektionsmodells. Da Luhmann dazu neigt, letzteres durch die Mechanik homöostatischer Selbstregulierungen des ‚Systems‘ abzulösen, ist klar, daß er nicht in der Lage ist, diejenigen Voraussetzungen der Kommunikation begrifflich darzustellen, die nur als Nicht-Kommunikabilität bezeichnet werden können. Realität kann nicht ständig als Kontingenz behandelt werden. Luhmann behauptet das aber. Der so sich eröffnende Pluralismus ist bloß die Kehrseite der kommunikationsfixierten Interpretation aller Handlungen und Ereignisse. Es gibt aber nicht nur kommunikatives Handeln in der Gesellschaft. Bereits der Begriff des kommunikativen Handelns beinhaltet andere Kategorien als die der Kommunikation im engeren Sinne. Die Funktion durch Autonomie entpuppt sich als Gegenstand der Kontrolle der Autonomie durch die sie reproduzierenden Elemente⁴⁵⁷ (es wird nicht recht klar, was ‚Autonomie‘ sinnvollerweise dann noch heißen

455. Vgl. dazu Bazon Brock, Prometheischer versus epimetheischer Avantgardismus, in: ders., Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 136ff.

456. Vgl. dazu Roland Barthes, Cy Twombly, a.a.O.

457. So Punkt 3. der Zusammenfassung von Luhmann, Kunstwerk, a.a.O., S. 659.

könnte). Daß Luhmann nebenbei als Funktionsbestimmungen der Kunst nicht bloß kommunikative Konnotationen von anderen Lesarten des Wirklichen gelten läßt, sondern die eigentliche Aufgabe der Kunst als ‚Erleben von Kunstwerken‘ bestimmt und die ästhetische Theorie als Ausdifferenzierung des Codes ‚schön/häßlich‘, dieser systemtheoretische Rekurs auf die Erlebnisästhetik zeigt, daß solche Theorieansätze noch nicht geeignet sind, Kunst als Symbolisierungsakt im Rahmen der zeitgenössischen Medienkultur erkenntnisrelevant zu beschreiben. Es scheint, als ob ohne Modellbildung durch empirische Bezüge ästhetische Theorie als Instrumentalisierung für beliebige Zwecke benutzt werden kann. ‚Theorie‘ erhält dann etwas Denunziatorisches; ihre Rationalitäten sind über Austauschvarianten des Rückbezugs auf die Systemvoraussetzungen des interpretierenden Theoretikers — als Totalität der Kommunikation; als besondere ästhetische Neigung zum Wohlgefallen an Mechanismen; als Behauptung von Archetypen; als Funktionalisierung des Dysfunktionalen — Vergleichgültigungen des Beobachtungsbereichs. Das mag für bestimmte Selbstbefindlichkeiten und Einstellungslagen beruhigend sein; an den Kern der Sache rührt das nicht. Der Status des Erkenntnissubjekts muß neu begründet werden. Als Synthesis und Systemlogik des Supersystems aller Systeme jedenfalls ist Meta-Reflexion nicht zu entwickeln. Gerade der Bereich der Kunst als Modellbildung des Ästhetischen zwingt zur Begründung, weshalb eine Theorie aufgebaut wird, die bestimmt, daß alles funktional und homöostatisch, durch sich reparierende Mechanismen, reguliert wird. Theorie käme darin zum Stillstand. Theorie ist einzig ‚kontrafaktisch‘ motiviert: anthropologisch begründungsnotwendige Reflexion, nicht: Mechanismus. Diese setzt an Nicht-Identität an, ist durch Differenz motiviert und produziert ihre Grenze als Bestimmtheit ihrer Regeln: nur Nicht-Kommunikabilität begründet Kommunikation. Meta-Reflexion muß als Explikation gefaßt werden. Das geschieht nicht in Form autopoetischer Selbstreproduktion, sondern durch eine bewußte Bezugnahme auf die Verhältnisse zwischen einzelnen (Teil-) Systemen. Deshalb ist die Struktur der Interpretation als Voraussetzung der Produktion eines Werks notwendiger als die bloße Exemplifizierung einer allgemeinen Systemtheorie.

Interessant ist, daß eine Fixierung auf historisch besondere ästhetische Werte und Ordnungsmotive selbst in naturwissenschaftlichen Darstellungen des Systembegriffs ‚hilfreich‘ einspringen, wenn es um die in Analogien erwirkte Akzeptanz von ‚Natur‘ geht, die als Subjekt erscheint, weil das traditionelle Erkenntnismodell der Subjektivität ausgedient hat. Eine Rhetorik der Beruhigung, der Kompensation geht von dieser Akzeptanz aus. Das ist auch der Fall in Maturana/Varelas „Der Baum der Erkenntnis“. Es kann hier weder räumlich noch sachlich der Ort sein, die in diesem Buch entwickelten komplexen Zusammenhänge von Evolution und Genbiologie, Modelltheorie und Verhaltensphysiologie, Neurologie und Wahrnehmungstheorie anzusprechen. Es geht mir nur um den Punkt der hilfreich bemühten, aber weiter nicht begründeten Ästhetik in einem Werk, das sympathische Vorstellungen von der Einheit der Natur als einer Einheitlichkeit von Beziehungen weckt und das seine beste Seite in der anti-apokalyptischen Dezentrierung des Subjekts hat, das wesentlich bleibt, weil jedes Erkennen den Gegenstandsbereich des Erkannten verändert. Jeder Erkenntnisakt bringe eine Welt hervor⁴⁵⁸; dieses Wechselverhältnis ist in der philosophischen Tradition und den Repräsentationsmodellen der letzten zwanzig Jahre als Viele-Welten-Theorie bestimmt worden. Man kann es quantenmechanisch formulieren⁴⁵⁹

458. Vgl. Maturana/Varela, Baum der Erkenntnis, a.a.O., S. 31.

459. Vgl. Gribbin, Schrödingers Katze, a.a.O., S. 251ff.

oder als Beschreibung eines Widerspruchs zwischen vielen tatsächlichen Welten, zum Beispielen durch Nelson Goodman⁴⁶⁰. Man kann die Semantik der möglichen Welten aber auch als ‚modisch schick‘ denunzieren, wie Michael Dummett, ein herausragender Kenner der analytischen Philosophie und Erkenntnistheorie seit Frege, das tut⁴⁶¹. In jedem Fall scheint die nach-monistische Ontologie ein Argument der Naturwissenschaften zu sein, das in Rückkoppelung auf Kulturmodelle als Freiheit der Interpretation in der Weise zu einem Kulturwandel führt, als die Konstitution von Bezugnahmen nicht mehr dem semantischen Druck einer abgesonderten Wirklichkeit unterliegt, sondern als imaginative Poesis, als Erzeugungskraft der beschreibend dargestellten Welten produktiv wird. Evolution als ‚Driften‘, als aktuell bestimmte Tendenz, die prinzipiell reversibel bleibt, tendiert zwar dazu, den Menschen an der Natur allgemein zu mystifizieren — „gerade dies verbindet uns im Grunde mit allen Dingen, mit der Edelrosenblüte, dem Flußkrebis und dem Manager in Santiago de Chile“⁴⁶² —, wirkt aber kulturell reizvoll gerade durch die so flexible Semantik, die Rhetorik der Angleichung, den Synkretismus universaler Bezugnahmen bis hin zur Vision der Austauschbarkeit der Relationen, des Wanderns in den Zeitachsen, des retro-spektiven Erzeugens anderer Realitäten nicht ‚hinter‘ den wirklichen Dingen, sondern ‚quer zu ihnen‘, als schließlich durch Denkkraft erst erzeugte Wirklichkeit des Universums. Die Behauptung, Sinn sei die durch retrospektiv gerichtetes Denken erzeugte materiell-energetische Gestalt des Universums, stehe, so die kompetente Auskunft, in vollkommener Übereinstimmung mit den Resultaten der neueren Physik⁴⁶³. Ihren Reiz bekommt diese Mystifikation des Denkens erst dadurch, daß die als Vorstellung eines Ganzen in hypothetischen Alternativen, also deregulierter Ordnung und der Neigung zur Selbstbespiegelung des *menschlichen* Denkens eröffnete Vision totaler Freiheit schlicht als ästhetische Kultur der Gegenwart konnotiert wird. Problematisch und signifikant ist nicht der Inhalt von Gesetzen, sind nicht die objektivierbaren Konsequenzen und Möglichkeiten, sondern die Suggestionen der Beispiele, mit denen ihre Gestaltqualitäten exemplifiziert werden. Wenn der Mensch durch sein Denken retrospektiv das Universum erzeugt, dann hindert kein Hinweis darauf, daß das nicht seiner Subjektivität, sondern der Mikrostruktur der Protonen geschuldet ist, daran, die Gestalt der Subjektivität als List, Merkwürdigkeit, Wunder allgemein so zu denken, daß ‚Natur‘ im Denken der Natur oder dem Denken des Denkens und damit im Menschen (und den Potentialitäten möglicher alternativer Intelligenzen) zur Vollendung komme. Es ist also gerade die Denotation der Subjektivität des Menschen in diesen Modellen eine Bedingung, die theoretisch entschwundene ‚menschliche Freiheit‘ (die hier als ästhetische Qualität der Introspektion, als Kultur der Selbstberuhigung, als Wirklichkeit einer Illusion erscheint, über deren psychische Realität gerade wegen ihrer Unwirklichkeit kein Zweifel bestehen kann) wirksamer zu konnotieren als eine allgemein ästhetische Qualität des Universums. Solche Mystifikation zeigt, daß mit kulturellen Fiktionen gearbeitet wird, die, in Übereinstimmung mit der Theorie, ihre eigene Realität erzeugen. Mein Argument gegen solche Ästhetisierung liegt nicht im Rekurs auf eine Theorie der Freiheit oder Persönlichkeit, nicht in deren vagen introspektiven Gehalten, sondern im Hinweis auf die Notwendigkeit, die Realitätssuggestion dieser Fiktion

460. Vgl. Nelson Goodman, *Vom Denken und anderen Dingen*, Frankfurt 1987, S. 30, 53ff., 103.

461. Vgl. Michael Dummett, *Ursprünge der analytischen Philosophie*, Frankfurt 1988, S. 188.

462. Maturana/Varela, *Vom Baum ...* a.a.O., S. 129.

463. Vgl. Gribbin, *Schrödingers Katze*, a.a.O., z.B. S. 262ff.

als Symbolisierung zu interpretieren. Man muß den Freiheitsbedarf im Hang zu einer ‚interessanten Ästhetik des Kosmos‘ nicht gleich als Realmöglichkeit quantentheoretischer Inversion von Zeit-Achsen interpretieren. Es reicht, auf die Wirklichkeit der Illusion und die Selbstdifferenzierung einer Imagination hinzuweisen, auf eine Ästhetik und Kultur, die ohne semantische Substitution der in den Fiktionen prädierten Sachverhalte (Projektion auf ‚Wirklichkeit‘) nicht auskommen kann. Interessant ist nicht nur die Einsicht in die Realität des Fiktionalen, sondern auch eine Ästhetik, die ihre Wirklichkeitshoffnungen (Freiheit, Person) auf ‚Natur‘ projiziert; und zwar nicht so sehr, um ihre Wertsysteme zu retten, als vielmehr, um mit der Verzeichnung einer Wirklichkeitsbehauptung die begriffliche Selbstbeziehung zu sichern: Projektion einer Fiktion, die sich aus ästhetischen Quellen und Motiven speist. ‚Wirklichkeit‘ wird auf dieser Ebene zu einem ästhetischen Surrogat dadurch, daß sich imaginative und reale Wirklichkeit nicht ontologisch abgrenzen lassen. Der ‚modische Schick‘ der Viele-Welten-Theorie, den Michael Dummett spöttisch anspricht (das Tarot-Buch Dummetts⁴⁶⁴ zeigt, daß seine Skepsis nicht die permutative Realität des Möglichen betrifft, sondern die hier verhandelte kulturelle Semantik einer ästhetischen Beruhigung durch wissenschaftlichen Nominalismus), entsteht durch die Meinung, daß der Mensch an der Spitze der ‚Natur‘ stehe, wenn er deren Höchstpotenz verkörpere: Denken, welches das Universum erzeugt. Die ästhetische Ordnung jedenfalls ist in diesem Falle gesichert. Da unser alltagskulturelles Denken durch Konnotationen trainiert wird und die Medien dieses Trainings (Warenöffentlichkeit, Verwissenschaftlichung, Werbung, elektronische Bildmedien) mehr oder weniger als synonym mit gegenwärtiger Kultur gelten können, kann die naturwissenschaftliche Deregulierung der Subjektordnung problemlos als ästhetische Ordnung höheren Grades den aktuellen Illusionen der Kultur konnotativ einverleibt werden.

Eine Metaphysik des Geistes als nicht anders erklärbare Struktur der Selbstreflexion kann solchem nicht entgegengesetzt werden. Man kann zwar die Differenzierung der Methoden⁴⁶⁵ und die Einsicht in Quantenzeit und Unbestimmtheit⁴⁶⁶ als eine nachklassische Struktur von ‚Ordnung‘ denken und dieser die Darstellungsform der Struktur als komputative oder permutative Verknüpfung der Elemente zu Regularitäten eigener Art einschreiben. Damit hätte man wesentliche Aspekte der mentalistischen Konzeption des Bewußtseins mitberücksichtigt. Interessanter sind aber noch die auf der Theorie-Ebene gezogenen Konsequenzen aus Brüchen mit der klassischen Ordnung: die Modelle eines vermuteten oder ausgewiesenen Paradigmenwechsels⁴⁶⁷. Wenn keine physikalischen Analogien zur Erklärung der atomaren Struktur mehr beigebracht werden können⁴⁶⁸, dann resultiert aus dem Zwang zur Semantik einer Darstellung des Realen nicht der Verzicht auf ‚Realität‘ und ‚Sprache‘, sondern eine Revokation der alten träumerischen Sphäre von Metaphysik und Geisterwelt. Die Welt wird selber geisterhaft, abstrakt möglich, illusionär⁴⁶⁹.

464. Vgl. Michael Dummett, *The Game of Tarot: From Ferrara to Salt Lake City*, 1980.

465. Vgl. Gribbin, *Schrödingers Katze*, a.a.O., S. 55, 66, 83, 92, 129, 135, 222, 238.

466. Vgl. ebda., S. 134f., 171ff., 187, 190, 212, 217, 229, 245.

467. Dieser Unterschied ist hier bestimmungslos, da es um die Ästhetik dieser Modelle geht; zum Paradigmenwechsel vgl. Thomas S. Kuhn, *Die kopernikanische Revolution*, Braunschweig 1981; ders., *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt 1973; ders., *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt 1976.

468. Vgl. Gribbin, *Schrödingers Katze*, a.a.O., S. 106, 124, 126, 132, 138, 178, 180, 209.

469. Ebda., S. 193.

Es herrscht totale Wechselwirkung, ein absoluter Synkretismus⁴⁷⁰; real sei nur, was durch ein Erkenntnisvermögen registriert werde⁴⁷¹. Damit wird Realität beliebig produzierbar. So dezentrierte und gleichzeitig universalisierte Erkenntnisstruktur erzwingt (Kraft der Tatsache, daß Ästhetik durch die retardierend angelegte, Etabliertes als nicht begründungsnotwendig behandelnde Semantik unserer Kultur und nicht durch Paradigmenbrüche erzeugende Innovation bestimmt ist), das merkwürdig gewordene Universum als Idealität für menschliche Lebenszwecke zu bestimmen. „Das Rätselhafte ist, warum aus dem Urknall eine Welt hervorgegangen ist, die ideale Bedingungen für das Leben bietet“⁴⁷². Damit wird Natur zur Kultur überformt. Ob die zugestandene Metaphysik, die den Naturgang belastet, als Fiktion behandelt wird oder als Grenzfall einer Realsemiose, ist aus der Optik der Viele-Welten-Theorie im Ausgang zu einer kosmologischen Fassung der Quantentheorie unentscheidbar. Auf jeden Fall wird man gegen den Anspruch auf ‚endgültige Rätselaufklärung‘ darauf hinweisen dürfen, daß erkenntnislogische Bestimmungen immer von Alternativen abhängen und daß der Abbruch der nun auch kosmisch aufgezwungenen Iteration der Interpretationen auf einen neuen Determinismus hinausläuft⁴⁷³. Daß das einem Hang zu ästhetischer Ordnung auch in Form der Rehabilitierung des Zufalls gelingt, steht außer Zweifel. Der Determinismus als ästhetischer Ordnungsdruck verlagert sich von einer unbestimmten Zukunft auf eine apodiktische Erhellung der Vergangenheit, die ein-eindeutig interpretiert werden könne⁴⁷⁴. Wenn schon die Realitäten die Möglichkeiten erzeugen, die potenzielle Verflüchtigungen der Realitäten darstellen, dann muß zur Etablierung der ästhetischen Ordnung begrifflich widersinnig gelten (Möglichkeiten müssen aber logisch von noch-nicht-Realisiertem unterschieden werden: sie beinhalten die Dimension des Nichtrealisierten und Nichtrealisierbaren): „Alle möglichen Dinge werden in irgendeinem Zweig der Realität tatsächlich geschehen“⁴⁷⁵. Wenn diese Begriffe substitutiv gebraucht werden können, ist nicht einzusehen, weshalb das naturwissenschaftliche Erkenntnisinteresse sich nicht apriori als ästhetische Semantik von Kultur deklariert. Denn das Ästhetische drückt die Realität potentieller Fiktionen an deren kategorialen und konkreten Ordnung aus.

Auch wenn ‚in‘ Sprache allein ‚Ich‘ entsteht⁴⁷⁶, heißt das noch nicht, daß ein Ich ‚durch‘ Sprache entsteht. Aber gerade das scheinen Autopoetiken der neueren Naturwissenschaft, zumindest der konstruktivistische Gesamtzugriff Maturana/Varelas, zu behaupten. Selbstbewußtsein wird mit sprachlicher Rekursivität als Dimension ‚Sprache‘ überhaupt identifiziert. Eine homologe Ordnungsästhetik zwischen Sprache und Welt muß darin weiterhin angenommen werden. Daß wir lügen können, zählt hier werthaft nicht zur ‚Wahrheit‘ des Lebens. Dagegen ist nicht nur mit automatentheoretischen Versuchen

470. Vgl. ebda., z.B. S. 245.

471. Vgl. ebda., S. 227.

472. Ebda., S. 267.

473. Als Reduktionismus zu beobachten bei Gribbin, ebda., v.a. S. 267ff.

474. So z.B. S. 175.

475. Ebda., S. 264.

476. Vgl. Maturana/Varela, Baum der Erkenntnis, a.a.O., S. 249ff.; zum Sprachapriori ebda., S. 226f.; wahrnehmungstheoretische Argumente pointieren die Vorstellung einer natürlichen Entwicklung elementarer Symmetrie und Einfachheit unterhalb der Sprache, vgl. Rudolf Arnheim, Zur Psychologie der Kunst, a.a.O., S. 44-53.

einzuwenden, daß Wahrheit und Lüge nicht „als kontradiktorische Gegensätze aufgefaßt werden können“⁴⁷⁷. Das graduelle Funktionieren dieser Opposition ist eine kulturelle (im Alltag brauchbare) Fiktion. Was die ästhetische Fiktion der ‚geordneten Strukturen‘ anbelangt, so greift die Naturwissenschaft gerne auf ästhetische Modelle zurück, zum Beispiel auf eine ‚musterästhetisch‘ konnotierte Kunst. Das darf als Rückgriff auf Rationalisierungen des Erschreckens vor Unkontrollierbaren angesehen werden, wie das eine akribisch verfahrenende theoretische Kritik an Hofstadters einer solchen kulturellen Empfindsamkeit zuzurechnendem Erfolgsbuch ‚Gödel, Escher, Bach. Ein endlos geflochtenes Band‘ herausstreicht: „Die neue Kultur ist bereit, sich auf ‚strukturierte‘ Emotionen einzulassen und erreicht beinahe wieder die alte Front gegen vermeintliche Scharlatanerie. Alt ist das Mißverständnis vieler Naturwissenschaftler, Kunstwerke in erster Linie als sicht- und hörbare Manifestationen von Strukturen zu schätzen“⁴⁷⁸. Daraus leitet sich die Forderung ab, Kunstwerke hätten Ausdrücke geordneter Muster zu sein und habe ihre Bedeutung diesseits bloßen Zufalls. Das Werk wird als Ordnung dort eingeklagt, wo ‚Natur‘ der ästhetischen Fiktion vorzuarbeiten hat: als Ontologie, die nicht die Erwartungen an und Dispositionen für eine Ästhetik der Ordnung zum Arbeitsmaterial macht; Rekurs auf Sicherheit an Stelle der Wahrnehmung von Fiktionalisierungen und Darsellungen, inszenierten Interpretationen, die expliziter Selbstbeobachtung bedürfen und nicht als Selbstbezüglichkeit mittelbar sind. Um nicht grundsätzliche Kritiken an der Dimension von ‚Bedeutung‘ hinnehmen zu müssen, tendieren Autopoetiken zu problematischen Identitätsmodellen, z.B. der Identität „zwischen Erkennen und Handeln“⁴⁷⁹. Daß Sprache die intimste Erfahrung der Menschheit darstelle und, Geist als ‚Phänomen‘, Selbstbewußtsein erzeuge⁴⁸⁰, ist gerade in dieser Identitätsbehauptung unsinnig: nur Nicht-Identität (z.B. Irrtum, Widerstände, Deregulierung: Erfahrungen, die Bedeutungen ermöglichen) kann Sprache und Denken motivieren. Die ästhetische Ordnung der autopoetischen Welt kommt dagegen ohne Reflektionsnotwendigkeit aus. Es gibt in ihr keine Nicht-Identität. Bewußtsein, Geist, Denken, Erfahrung sind Produkte einer Stilisierung, deren Semantik ästhetisch bedingt ist. Sie dienen realiter nur zur Verschönerung des ohnehin gelingenden, spielerischen, in sich vernetzten Lebens, das sich Kraft des Denkens (und der ‚Einstellung‘) die Realität erzeugt, die es intendiert. Dem entspricht, daß Zirkularität hin, Identität her, Sprache ‚Instrument des Erkennens‘ zu sein hat⁴⁸¹. Wie sich das mit der Identität von Sprechen und Handeln und mit der Sprache als dem Ursprung des Geistes verträgt, ist nicht einsehbar. Wenn jedes Erkennen eine Welt hervorbringt⁴⁸², ist nicht begründbar, wie Sprache Anderes ‚darstellen‘ kann, erst recht nicht, weshalb wir moralphilosophisch nur über die eine einzige durch ‚Liebe erzeugte Welt‘ verfügen können. Diese Hauptthese des Buches⁴⁸³ setzt den hier kritisierten Kommunikationsbegriff voraus, der universale Korrespondenzfähigkeit sugge-

477. Vgl. Oswald Wiener, Über das Ziel ... a.a.O., S. 240.

478. Rolf Herken/Oswald Wiener, Eine Buchbesprechung, in: Durch Nr. 1, Graz 1986, S. 61; Oswald Wiener/Gufo Reale/Friedrich Heubach, Zur neuen deutschen Kunst. Positionen eines Gesprächs, in: Kaspar König (Hrsg.), von hier aus, Köln 1984, S. 226ff.

479. Maturana/Varela, Baum ... a.a.O., S. 267.

480. Vgl. ebda., S. 252.

481. Ebda., S. 32.

482. Ebda., S. 34.

483. Vgl. ebda., z.B. S. 15, 263ff.

riert, aber keinerlei Explikation gegenüber dem Bereich der ‚Nicht-Kommunikation‘ mehr zuläßt. Bestimmtheiten werden rein operational gesetzt. „Das Leben eines vielzelligen Individuums als Einheit vollzieht sich zwar im Operieren seiner Bestandteile, es ist aber nicht durch die Eigenschaften der Bestandteile bestimmt“⁴⁸⁴, sondern, so ist wohl zu ergänzen, durch allgemeine Gesetze der Rekursivität (daß die autopoetische Vorstellung des Organismus in die Nähe der Semantik des Mechanischen gerät, schreckt nur die Vertreter der autopoetischen Ästhetik selber). Deshalb die Hinweise auf die Notwendigkeiten der Selbstkontrolle, die allein eine Ästhetik der Ordnung garantiere, auf ‚saubere, logische Buchhaltung‘, darauf, daß wir nicht oppositionell denken dürfen (wie Begriffe nicht-binär bestimmt werden können, wird allerdings nicht weiter erklärt), daß in Wirklichkeit alles ganz einfach sei⁴⁸⁵. Solche Rhetoriken machen Denken kulturell attraktiv. Analyse muß aber nicht bei den universalen Gesetzen des Lebens beginnen, sondern bei der selbstkritischen Darstellung der Suggestivitätsformeln einer ästhetischen Vorstellung vom Leben, die Vielfalt in Aussicht stellt⁴⁸⁶, ohne das Problem der Bildung von Komplexität zu erörtern. Es scheint, als reiche die Faszination an der mechanischen Regulierung einer Ordnung, die homolog die Ununterscheidbarkeit von Beschreibung und ‚Welt‘ erzwingt. Die Auto-Poesis liefert eine post-festum Beruhigung: unabhängig davon, was alles geschehen sei, sei das Leben insgesamt schon in Ordnung gewesen. „In der Tat: der ganze Mechanismus der Erzeugung unserer selbst als Beschreiber und Beobachter sagt uns, daß unsere Welt — als die Welt, die wir in Koexistenz mit anderen hervorbringen — immer genau jene Mischung von Regelmäßigkeit und Veränderlichkeit aufweisen wird, jene Kombination von Festigkeit und Flüchtigkeit, die so typisch ist für die menschliche Erfahrung, wenn wir sie genauer unter die Lupe nehmen“⁴⁸⁷. Ist das nicht beruhigend? Solche Äußerungen, die für sich strenge Wissenschaftlichkeit beanspruchen, sollten als metaphysische Hintergrundsannahmen durch Theorie-Funktionen begründet werden. Andernfalls kann man sie als Grenzübertritte ins Reich der Weltbildapostolik, der Ordnungsrhetoriker und Biedermeierästhetik betrachten. Daß ‚immer‘ ‚genau‘ das wohltuend Geordnete dem Menschen zufalle, würde interessant nur als die ihre Fiktionalität darstellende kulturelle Äußerung. Sie hätte ihren ästhetischen Selbstzwang zu reflektieren, statt darüber zu beruhigen, daß eine schöne, geregelte, eine regelmäßige Welt, eine Welt diesseits jeder Dysfunktionalität und Unordnung auf uns wartet. Solche Grenzpunkte belegen die ästhetische Dimension von Kulturtheorien paradigmatisch. Das ästhetische Paradigma einer so erschlichenen Ordnung ist die Negation von Medialität, mit der die Selbstbezüglichkeit des Fiktionalen modellhaft in Zeichenketten dargestellt und problematisiert werden könnte. Das gelingt nur der ästhetischen Kritik als einer Differenz zur Eigentlichkeit, als Erfahrung von Künstlichkeit. Daß solche Modelle durch nichts anderes ersetzt werden, macht die Modellhaftigkeit von ‚Wirklichkeit‘ aus. Diese entsteht kraft Nicht-Identität zwischen den strukturbedingenden unzugänglichen Modellen und den Zeichenketten, die sie produzieren und die nicht die Modelle selbst zeigen⁴⁸⁸. Darüber nachzudenken erfordert nicht nur Rekursivität des Modells, sondern operable Modulierung eines Programms: „In der Selbstbeobach-

484. Ebda., S. 91.

485. Vgl. ebda., z.B. S. 148.

486. Z.B. ebda., S. 192.

487. Ebda., S. 259.

488. Vgl. Oswald Wiener, *Simulation und Wirklichkeit*, a.a.O.

tung wird schnell unabweisbar, daß „klares Verstehen“ einhergeht mit der Verfügbarkeit eines determinierten „geistigen“, d.h. „im Verstand“ befindlichen, eben einem Programm vergleichbaren Mechanismus, dessen Komponenten die im Verstehen wahrgenommenen Komponenten des Verstandenen vertreten⁴⁸⁹. „Wenn wir es nicht fassen können, daß der scheinbare Reichtum unseres Geistesleben die Tätigkeit eines Automaten ist, so übersehen wir zweierlei: wir wissen über auch nur einigermaßen komplizierte Automaten noch so gut wie nichts; und alle uns bekannten Automaten (außer Lebewesen) haben so gut wie keine Verbindung zur Umwelt“⁴⁹⁰. Die sich selber bearbeitende Künstlichkeit muß nicht allein an die Stelle von bloß auf ‚Natur‘ projizierten Ordnungsästhetiken (und die sie motivierenden Zustimmungen, von diesen beherrscht zu werden) treten, sondern die Dispositionen zu ‚Wille‘, ‚Freiheit‘ als archaische Handlungsformen interpretieren. Daß Naturlogik auch im Bereich der Kulturproduktion herrscht⁴⁹¹, verweist zwar auf Immanenz, aber nicht auf apriorische Identität: Kooperationen zwischen Leistungszentren des menschlichen Denk- und Wahrnehmungsapparates sind punktuelle Verbindungen und wechselnde Dominanzhierarchien, eliminieren aber nicht Störungen oder erübrigen Reflexion. „Nun steht aber die Funktion des gesamten zentralen Nervensystems immer unter der Bedingung gleichzeitiger Selbst- und Fremdwahrnehmung, die zur Vermeidung tödlicher Irrtümer nicht autopoesisch zirkulär und unmittelbar selbstbezüglich sein dürfen. Eine lebende Einheit als solche vollständig selbstbezüglich zu erhalten, würde durch die Funktionsweisen des Systems der unmittelbaren Rückkoppelungen mehr oder weniger zum Informationstod (kulturgeschichtlich: Wirklichkeitsverlust) führen. Rückkoppelungen müssen immer reflexiv sein, d.h. die Selbstbezüglichkeit muß über Leerstellen (Blackboxes) oder selbstinduzierte oder aufgezwungene Störung vermittelt werden. Das ist für Lebewesen dadurch schon gegeben, daß ihre Ressourcen nicht von ihnen selbst generiert werden können. Ein Leben ohne Fremdbezug (zumindest auf anderes Leben und seine Ressourcen) ist nicht möglich. Wie die Arbeit an „technisch“ absolut selbstbezüglichen Systemen zeigen, ist der Fremdbezug eine Eigenleistung des in sich geschlossenen Systems. Verkürzt auf den hier bedeutsamen Gesichtspunkt heißt das, daß es den Menschen im Singular nicht gibt, so sehr sich auch in jedem einzelnen die autonome Logik des Systems „Leben“ gleichermaßen zur Geltung bringt. Der zur Aufrechterhaltung des Systems notwendige Fremdbezug wird in dieser Hinsicht als Auto- und Allo-Kommunikation vom System selber aufgebaut. Den naturgeschichtlichen Voraussetzungen gemäß muß es dafür Medien nutzen. Der Außenbezug ist in der medialen Vermittlung als externe Vergegenständlichung des Systems, herkömmlich Abbildung genannt, zu leisten. Wie u.a. auch die selbstbezügliche Abbildung des genetischen Codes zeigt, ist die Vergegenständlichung nur um den Preis des Stillstands der Entwicklung identisch möglich. Nichtidentität wird entweder als zufällige Mutation oder durch die Eigengesetzlichkeiten der Vergegenständlichungsmedien erzwungen“⁴⁹². Das kann präzisieren, daß Kommunikation in Abkoppelungsleistung von bereits gebildeten Hierarchien besteht, also nicht im Austausch, sondern durch Entzug. Symbolisierung bedeutet die Aneignung der Interpretationsleistungen Anderer, die über ihre ‚Lektüre‘ die Be-

489. Oswald Wiener, *Persönlichkeit und Verantwortung*, a.a.O., S. 93.

490. Ebda., S. 95.

491. Vgl. Bazon Brock, *Ist elektronische Beschleunigung der Kulturdynamik der Tod des Ästhetischen?*, a.a.O.

492. Ebda., S. 291f.

deutsamkeit des von einem ‚Ich‘ Geäußerten ermöglichen. Kommunikation ist die Verlebendigung der Differenz von Fremd- und Selbstbezug. Wie dieser als Differenz konstituiert wird, ist zunächst gleichgültig. Jedenfalls ist es nicht notwendig, dafür eine autopoetische Struktur anzunehmen, durch welche die Reflexionsebene des Systems als Kooperation der Elemente gesetzt wird. Diese Differenzbildung kann als ästhetische Dimension schlechthin gelten, ganz abgesehen davon, daß das Denkbild des Autopoetischen zwar als ästhetische Ordnungssuggestion nachvollziehbar bleibt, aber mit dem Goedelschen Theorem⁴⁹³ kollidiert, nach dem mathematische Ordnungen durch sich selber nicht widerspruchsfrei begründet werden können, es sei denn, sie verfügten über Modelle, in denen die Menge der Elemente vollständig ausgedrückt werden könnte. Das ist aber für das System ‚Leben‘ nicht möglich. Es bleibt also sinnvoll, die Beobachtung von Widersprüchen für ‚Realitäten‘ zu halten, die mit der Symbolisierung der grundlegenden ästhetischen Differenz auch mental aktiviert werden. Die Vorstellung einer Isomorphie zwischen Sprache und Welt ist „unhaltbar“⁴⁹⁴ und der genetische Code, der so gerne für die neo-positivistische These von der Konstitution der Logik durch Sprache und ebenso gerne für die Universalität der logischen Struktur der Sprache als Bild der Grammatik des Lebens bemüht wird, ist keineswegs eine Ordnung von Signifikanten, sondern bloß von Signifikaten⁴⁹⁵, d.h. von Produkten einer zeichengeleiteten Interpretationstätigkeit des Subjekts (oder einer Struktur von Selbstbewußtsein) auf der Ebene einer höherstufigen Sprache als der der verwendeten regulierten Bedeutungsträger und Codes. Auto-Poetik verinnerlicht die Erfordernisse kybernetischer Systemkonstruktion, indem sie solche neuen Regulierungen zu inneren Mechanismen rechnet. Das entspricht der früheren introspektiven Phase der Ästhetik vor ihrer semiotischen Selbstreflexion. Regulierung und Ausgleich sind nicht bloß mechanische Gleichgewichte, sondern Momente einer Selbstregulierung in einer „Folge von aktiven Kompensationen des Subjekts als Antwort auf die äußeren Störungen und einer gleichzeitig rückwirkenden (Rückkoppelungssysteme oder Feedbacks) und vorausgreifende Regulierung, die ein permanentes System solcher Kompensationen darstellt“⁴⁹⁶. Es ist das Moment des Antizipatorischen, das die integrative Logik bisher in Anwendung gebrachter, etablierter Schematisierungen erklärt. Der logische Aufbau der symbolischen und semiotischen Funktionen ist eine in Schlaufen vor- und rückwärts verlaufende Integrationsleistung. Naturgeschichtlich und kulturgeschichtlich bedingt das die Annahme eines ‚kontrafaktischen Prinzips‘ der Kommunikation. Diese ist durch Nicht-Kommunikables gesetzt; Denken wird durch Unbegriffenes provoziert; in Bilder gefaßt wird, was der Realität des Imaginären durch Reaktionen Anderer auf die eigenen Interpretationsleistungen bedarf. Diese anthropologische Grundlage bleibt die Voraussetzung einer Kultur der Differenz. Auto-Poetiken sind von daher nominalistische Suggestionen einer Ästhetik, der Ordnungsgefüge gegen apokalyptische Kulturdenunzierungen den Menschen vom Denken seiner Nicht-Existenz dispensieren sollen und generell als Rhetorik der Beruhigung konzipiert ist. Die ästhetisch geordnete ‚Natur‘ ist eine kulturelle Fiktion. Es gilt, sie als Fiktion zu verstehen mittels Beschreibung ihrer Motive. Das führt zu Überlegungen des Problems der Bezeichnung von Fiktionen. Sie gelten hier nicht als Substitute von Metaphysik, sondern

493. Vgl. die Erwähnungen bei Piaget, Erkenntnistheorie, a.a.O., S. 107, 230.

494. Herken/Wiener, Eine Buchbesprechung, a.a.O., S. 57.

495. Vgl. Piaget, Erkenntnistheorie, a.a.O., S. 10.

496. Piaget/Inhelder, Psychologie des Kindes, a.a.O., S. 117.

als Ausdrücke, in denen der Zwang zur Antizipation durch Modifikation der etablierten Logik und die Aneignung aktiv produzierter Realität, der kulturellen Bedeutungen, ihrerseits symbolisch interpretiert wird. Wie Kommunikation Nicht-Kommunikabilität nicht nur voraussetzt, sondern stetig produziert, so setzt Theorie Theoriemangel voraus und erzeugt diesen als ihre Bedingung, nicht als Material für selbstgenügsame Kontrollexperimente.

2.10. Ästhetik als Bezugnahme auf eine Theorie des Theoriemangels

Die apokalyptische Kulturtheorie hat sich als eine ästhetische Nivellierung der Differenz erwiesen, die aus der Mißachtung der Divergenz von Beschreibung und Theorie, Objektbereich und theoretischem Befinden über das Ganze hervorgeht und ihre Argumente bis an den Punkt radikalisiert, an dem die Beschreibung einer apokalyptischen Kultur nicht mehr nachvollziehbar ist, weil sie als Manifestation des Denkens eines Einzigen erscheint, nicht mehr als Zusammenhang (2.1.). Aus der Fixierung auf harmonikale Abstraktionen, die durch die Krise der Moderne motiviert sind, gehen erneut Sehnsüchte nach erlösender Identität im Sinne eines Versprechens kultureller Unmittelbarkeit hervor (2.2.). Dabei entpuppt sich das Apokalyptische als negative Geschichtsphilosophie, deren Untergangsrhetorik als wertphilosophische Denunzierung massenkultureller Lebensformen, als verschobene Hoffnung erscheint (2.3.) und, mit geeigneten kulturhistorischen Verweisen, eine schwarz-romantisch eingefärbte Erlösungsvision propagiert. Gegen abstrakte Entgrenzungs- und Intensitäts-Hoffnungen muß an die mittels archaischer Deregulierung formulierte anthropologische Differenz als Symbolisierung und autonomes Interpretationsmodell erinnert werden (2.4.). Ästhetische Kritik ist ein Modus der Selbstvergewisserung der anders nicht verfügbaren Voraussetzungen für Systeme der Künstlichkeit. Das verweist auf die Aktivierung der anthropologischen Differenz, nicht auf bloß vorgestellte Entwicklungen, die unter dem Diktat technischer Simulation ganz andere Formen und Inhalte des Kulturwandels erzeugen zu können vorgeben (2.5.). Simulatorische Möglichkeiten der Repräsentation von Zeichenmodellen gehen aus der Selbstkritik einer semiotisch reflektierten Zivilisation hervor, für deren spezifisch ästhetische Begründungsprobleme im Anschluß an Kant Wege skizziert wurden, den Voraussetzungen der Bedeutungstheorie im Rahmen einer Theorie der Erfahrung nachzugehen (2.6.). Das wurde als Prinzip der Interpretation und der Aktivierung der Lektüre in der Produktion von Kunstwerken differenziert (2.7.) und am Modell einer fiktionalen Ontologie der ästhetischen Ausdrücke überprüft (2.8.). Für deren Gegenständlichkeit lassen sich (unter dem Diktat der avantgardistischen Problematisierung der interesselosen Schein-Ästhetiken, die das Zusammenspiel der Erkenntnisvermögen an der ‚harmonischen Ordnung‘ der Werke projektiv verdinglichen, der Kunst aber weder Erkenntnisfunktion zugestehen noch Ästhetik als gesellschaftliche Bedeutungshandlung gelten lassen) keine stofflichen und gegenstandstheoretischen Kriterien — Unterscheidung zwischen alltagskulturellem und künstlerischem Sachverhalt — mehr angeben. Das Gegenständliche wird in einer komplexen Struktur der Bedeutungen entfaltet. Die Residualkategorie des Metaphorischen ermöglicht, den Bedarf an erneuernder Interpretation der gewöhnlichen Erfahrungen in gesellschaftlichen Regulierungssystemen als ‚Stil‘ zu untersuchen. Genau das Gegenteil dazu behaupten aktuelle Modelle der Auto-Poesis, die solche Differenzierung in Selbstreproduktion von ‚Natur‘ aufgehen lassen

möchten, weil menschliche Introspektion die Regulierungskraft einer geordneten Natur an sich selber erfahren könne. Beliebige Produktion von ‚Welt‘ wird als Test für die Universalisierung auto-poetischer Onto-Logiken jenseits der kulturellen Differenz ausgegeben und erscheint als bisher letzte Variante nominalistischer Ästhetisierung der Natur, wobei die ästhetische Bezeichnung nicht expliziert, sondern als Produkt natürlicher Strukturordnungen behauptet wird (2.9.). Diese Naturbehauptung erweist sich als kulturelles Produkt, das die Fiktionalität verschwinden läßt hinter einer vom Menschen entlasteten (und damit anti-apokalyptisch geretteten) Natur. Dagegen muß auf dem Anthropozentrismus, der Selbstbearbeitung der Symbolsysteme bestanden werden. Autonomie der Natur erscheint in solcher Ästhetik als Projektion des Menschen, aber nicht als Produkt von Bezeichnungsleistungen, die ‚Natur‘ einzig kontrafaktisch zugerechnet werden können. Es geht darum, das Fiktionale kraft Nicht-Identität für eine Ästhetik der Natur produktiv zu machen, die keine homologe Projektion pflegt, sondern die Voraussetzungen der Nicht-Identität als symbolische Leistungen auf der Ebene der Interpretation ihrer Ausdrücke und Zeichenmodelle aktiviert.

Wir haben das Metaphysikproblem bis zum Problem der Selbstklärung der Theoriestrategien herangeführt. Selbstverständlich ist die Überzeugung von den rekursiven Funktionen sich selber reproduzierender Systeme, die in Stufen als Objektbereiche für die Bezeichnung eines ihre Realität verändernden höher gearteten Wesens aufgebaut werden, dann metaphysisch, wenn die experimentelle Manipulation (Beobachtung) selber nicht beobachtbar ist, weil sich das rekursive Gefüge durch endlose Variabilität als Selbstversorgungssystem am Leben erhält. Metaphysik wird immer wieder als ästhetisches Surrogat für die Denkbarkeit des Wirklichen als Erfahrung oder als Naturanlage, im schlimmsten Fall gar als Undenkbarkeit von Unordnung angesehen, mithin als bloßer Abschluß der Erfahrung in ihren Gehalten, nicht in ihren konstruktiven semiotischen Operationen behauptet. Man könnte an der Geschichte der Metaphysik-Kritik vom Sophismus (vom Sokrates der mittleren platonischen Texte) bis Wittgenstein zeigen, daß Anti-Metaphysik eine prinzipiell andere motivationale Denkstruktur erzeugt als die Behauptung des wundersamen Hangs zum Übersinnlichen. Diese motivationale Struktur kann als alternative ästhetische Selektion der Systeme von Selbstbeschreibung, als Relationierung und Interpretation des kulturellen Kontextes verstanden werden. Dunst und Blendwerk, der bloße Hauch von Worten, die nichts bezeichnen, markieren ihrerseits eine ästhetische Strategie, die Projektion der Ausdrücke auf eine als real beanspruchte imaginäre Topographie. Ihre Identifikationschancen mit den kulturellen Regulierungssystemen weisen auf die Bedingungen anthropologischer Differenz zurück: je mehr die Differenzbildung bloß fiktionaler Ausdrücke zur Anerkennung der Selbstdifferenzierung führt, die sich mit jenen Ausdrücken interpretiert, umso mehr kann metaphysische Spekulation zur Selbstdarstellungswelt von ‚Bedeutungen‘ gerechnet werden. Damit erweist sich Metaphysik als eine über Fiktionalisierung phantasierte Welt kultureller Selbstmodellierung, deren Realität durch den zivilisatorischen Stand des Umgangs mit Identität/Nicht-Identität, Differenz/Differenzlosigkeit, ästhetischer Selbstkritik,/Ontologismus bestimmt wird. Metaphysik wird zu einem realen, Realität repräsentierenden Zweig der phantastischen Literatur⁴⁹⁷. Methodisch läßt sich das Metaphysik-Problem als Generalisierung einer Differenz Erfahrung auf allen Ebenen der

497. Vgl. Jörg Zimmermann, Metaphysik als Zweig der phantastischen Literatur, in: Zeitschrift für Didaktik der Philosophie, 8. Jahrgang, November 1988, S. 202ff.

Darstellung beschreiben, deren elementare die linguistische Frage nach der Bezeichnungsfunktion von Ausdrücken wie ‚Geist‘, ‚Bewußtsein‘, ‚Wirklichkeit‘, ‚Natur‘ im Unterschied zu definierten Größen wie ‚Form‘, ‚Struktur‘ darstellt. Wahrheit als Korrespondenz von Begriff und Bezeichnetem führt, wenn ihr Konzept auf das Ganze der Erfahrungen, also auf das Problem des Abschlusses angewandt wird, mit Sicherheit zur Homologiebehauptung einer metaphysisch geordneten ästhetischen Struktur des Weltganzen und damit zur Naturalisierung einer Semiotik fiktionalisierter Interpretation. Es ist zu vermuten, daß Bedeutungstheorien in der philosophischen Tradition zur Exklusion des Fiktiven als einer Bezeichnung von ‚nichts‘ führen oder daß ein Nomanlismus entwickelt wird, der in den Aporien individualisierter Symbolsysteme endet.

Schwierig erscheinen apriori semantische Klärungsvorschläge: was immer bezeichnet wird, unterliegt dem Zwang zur Existenzbehauptung. Das wird in der Tradition Freges als Problem der Bedeutung diskutiert. Daß umgekehrt alle Propositionen bloß virtuelle Prädikationen sein könnten, mußte des Metaphysikinteresses wegen (das sich als Kritik an der Metaphysik lebendig erhält) ausgeschlossen werden. Man hätte dagegen zur ästhetischen Diskussion der gebrauchten Ausdrücke oder zu ihrer mathematischen Modellsimulation fortschreiten, d.h. ihre Wirklichkeit als Phänomen des Symbolischen oder der Naturwissenschaft behandeln können. Heute scheint plausibel, daß die institutionell-diskursiven Eigenschaften von Objekten im Rahmen einer intensionalen Semantik auf die symbolische Erzeugung der Gegenstände (als Bedeutungen, mentale Differenzierungen, kommunikative Akte, soziale Bezugnahmen etc.) verweisen, aber nicht mehr die Unterscheidung von Sinn und Bedeutung konstituieren können⁴⁹⁸.

Abgesehen von begriffsgechichtlichen und theiestrategischen Aspekten (auf der Linie Frege, Meinong, Brentano⁴⁹⁹) hängt die Beantwortung der Fragen, ob etwas Nicht-Existierendes existieren könne, ob dieses ‚Nichts‘ ein bedeutungstragenes Etwas sei, ob man sich mentale Gegenstände denken könne, ob der Begriff des Existierens auf Gegenstände/Dinge/Objekte der ‚Welt‘ verweist, ob ‚Welt‘ überhaupt gegenstandstheoretisch oder nur relationstheoretisch als Bezugnahme von Zeichenmodellen auf Zeichen und Zeichenträger konzipiert werden kann, kurz: ob Fiktion real sei als Bezeichnungsakt, davon ab, mit welcher Theorie man operiert, welche Ausdrücke eine theoretische Struktur produziert, für deren Zusammenhang habituelle, kulturelle und ästhetische Motive verantwortlich sind, aber nicht davon isolierte ‚Wahrheiten‘. Deshalb ist nicht viel gewonnen, wenn Objekte nicht als Klassen oder Entitäten, sondern als Individuenbegriffe konzipiert werden. Das grundsätzlichere Problem, weshalb man fiktionale Charaktere am Beispiel der Literatur als Nachbildungen ‚wirklicher Menschen‘ konstruiert⁵⁰⁰, wird dadurch nicht reflektierbar,

498. Vgl. Pavel Tichy, Einzeldinge als Amtsinhaber. Die Überlegungen von Brentano, Meinong, Frege und Russell zu einer transparenten intensionalen Semantik, in: Zeitschrift für Semiotik, Band 9, Heft 1/2, Tübingen 1987, S. 13ff., v.a. S. 18f., 32f.; solches endet natürlich zwangsweise im Plädoyer für logische Räume als pluralen Welten, vgl. ebda., S. 45ff.; zum historischen Hintergrund der terminologischen Verschiebungen und ihren spezifischen Auswirkungen auf semiotische Kategorien wie ‚Sinn‘, ‚Bedeutung‘, ‚Extension‘, ‚Denotation‘ vgl. Umberto Eco, Wer ist schuld an der Konfusion von Denotation und Bedeutung? Versuch einer Spurensicherung, in: Metamorphosen des semiotischen Dreiecks, hg. v. Roland Posner, Zeitschrift für Semiotik, Band 9, Heft 3, Tübingen 1988, S. 189ff.

499. Vgl. außer Tichy [Anm. 498] auch: Terence Parsons, Fiktion: Frege vs. Meinong, in: ZfS 1987, Band 9, Heft 1/2, S. 51ff.; Karel Lambert, Semantik der Prädikation ohne Abstraktion, ebda., S. 97ff.

500. So Terence Parsons, Fiktion, a.a.O., S. 55.

sondern bleibt klassifikatorisch als Verdeutlichung des Problems vorausgesetzt. Es ist zu befürchten, daß, wer ‚wirkliche Menschen‘ im Unterschied zu fiktionalen Charakteren für wirklich hält, unter ‚Existenz‘ nichts anderes versteht als die Fiktion eindeutig zuschreibbarer Konsistenz, eine als kompaktes Ding fixierbare Personalität, ein Muster unverrückbarer Beschriebenheit, eine Kohärenz abschließender Signifikate, eine Regularität gleichförmiger Abläufe. Ontologische Verweise werden als Struktur der Beschreibung unterstellt, ohne daß klar würde, weshalb gerade semantische Ausdrücke solche Prädikationen als Realitätsanpassungen leisten und nicht eher pragmatisch-kommunikative Akte. Daß fiktive Bezüge Regulierungsgrößen einer aktiven Verarbeitung interpretierter Realität sind und daß wirkliche Menschen ohne Selbstwiderspruch, d.h. ohne fiktionale Deregulierungsmöglichkeit, ihre Wirklichkeit weder für sich noch für andere konstituieren können, diese alltagskulturell für Dramatisierungen aller Art und konzeptuell für Alltagskultur überhaupt genutzte Einsicht scheint der formalen Semantik und sprachanalytischen Philosophie erhebliche Erkenntnischwierigkeiten zu bieten. Dafür gibt es zwei Gründe. Der erste ist allgemeiner Art: Philosophie ist eine Disziplin, deren Wahrheitsbehauptung gerade nicht mit fiktiven ästhetischen Modellen eingestandener Weise arbeiten darf, sondern sich nur ontologisch begründen zu können glaubt. Der zweite ist speziellerer Natur: auch die mathematisch-erkenntnistheoretische, linguistische und semiotische Variante der Erklärung von Bezugnahmen gehen von einem gegenstandstheoretischen Begriff von Ontologie aus. ‚Existenz‘ ist dann eine Eigenschaft, ‚Gegenstand‘ aber ein semantischer Ausdruck. Die Unterscheidungsbehauptung von ‚normalen Eigenschaften‘ und fiktionalen Eigenschaften als Ausdrücke objektiver Bedeutung ohne Implikation der Existenzprädikation ist eine der mißlichen Folgen daraus. Mißlich deshalb, weil im Rahmen einer solchen Theorie nicht erklärt werden kann, weshalb es überhaupt zu Fiktionalisierungen kommen kann (die sich kulturell ‚hochwertig‘ ausdrücken, als Theater, psychologische Dramatisierung). Fiktionalisierungen bewirken Habitualisierung, Virtualisierung und Problematisierung von Ontologismen. Nach den ontologischen Wertigkeiten der Fiktionsausdrücke zu fragen, verspricht kulturell nicht viel. Fiktionen sind kraft Nicht-Identität gegen alles Ontologische gesetzte Differenzierungsleistungen einer selbstbewußten Repräsentation von Strategien, für fiktive Gegenstände und fiktionale Objekte überhaupt Ausdrücke produzieren zu können (man sollte sich das nicht so sehr am entwickelten formal-logischen Instrumentarium klarmachen, sondern an der notorischen Idiotie der Beispiele; es ist z.B. nicht das Problem, was bezeichnet sei durch den Ausdruck ‚Freud analysiert Oedipus‘, was dieser ohnehin nie geleistet hat⁵⁰¹, sondern was der aus kultureller Selbstregulierung und differenzierenden Repräsentationen hervorgehende Modellausdruck des Ödipalen für den Kulturwandel der Begründungsfähigkeit der solche Regulierungen beschreibenden Verhaltensmodelle besagt: was also das wachsende Selbstbewußtsein der zusätzlichen Symbolisierung bereits geleisteter Interpretationen wirklich bedeutet, wenn man diese nicht für realistisch-ontologische Ausdrücke hält, sondern für Symbolisierungen, die wesentliches über den Umgang mit Symbolsystemen aussagen und nicht nur über den Umgang mit weltbildhaften Schicksalsdeutungen).

Wenn die Unterscheidung zwischen Sinn und Bezeichnetem eine der semantischen Rol-

501. So z.B. Gottfried Gabriel, ‚Sachen gibt's, die gibt's gar nicht‘, in: ZsfS, 1987, Bd. 9, Heft 1/2, S. 69f.

le der Ausdrücke ist, aber keine der Ontologie von Gegenständen⁵⁰², dann ist nicht einzusehen, weshalb die Ausdrücke nicht vorrangig in ihren kommunikativen Funktionen als aktive Teile eines Symbolsystems beschrieben werden. Damit wäre das Problem der fiktionalen Bezeichnungen lösbar: die fiktionalen Ausdrücke würden sich auf die schon produzierte Symbolik des Fiktiven beziehen. Im kommunikativen Akt wäre die Verwendung von Nicht-Existierendem und die Bezugnahme auf Fiktives gegenstandsbedeutsam geregelt (abgesehen davon, daß solche Differenzierungen alltagskulturell geläufig sind in jedem Genre von Freizeitbetätigung, das für unsere Kultur ohnehin eine signifikant fiktiv-phantastische Wendung genommen hat; ein Fehler, der in der Diskussion um die Gewalt in neueren Bildmedien immer wieder gemacht wird, auch in der Habitualisierungsthese, ist, daß man den apparativen Automatismen, sei es der Video-War-Game-Spiele, sei es der Video-War-Game-Shows, unterstellt, das technisch einübende Verhalten verweise auf einen realistischen Abbildungszwang; offensichtlich bieten diese Spiele deshalb automatisierbare Projektionsflächen, weil sie sich nicht auf Realität beziehen). Mehr als die Unterscheidung von ‚Sinn‘ und ‚Sein‘ und die Einsicht, daß Sinngebilde nicht-ontologisch aufgefaßt werden müssen, haben die semiotischen Forschungen zum Thema bis jetzt nicht beigebracht. Der Grund dafür liegt in traditionellen Dogmatisierungen, in der philosophischen Interpretation als einer ontologiefixierten. Es wäre ertragreicher, Interpretation als Rekonstruktion der Aktivierungsgehalte einer sich differenzierenden Imagination zu betreiben. Das ‚Fiktive‘ zeugt von der Realität von ‚Bedeutungen‘, die sich sinnvollerweise überhaupt nicht mehr auf das Relationsproblem zu ‚Realem‘ verlassen, weil für ein Erkenntnissubjekt ohnehin nicht strikte zwischen dem ontologischen Eigendruck akzeptierter Bedeutungszuschreibungen (Bedeutungen, die als sinnvoll akzeptiert werden, gelten in irgendeinem Sinne immer als ‚real‘) und dem Objektivationsgehalt der Repräsentation unterschieden werden kann. Das wäre auch nicht sinnvoll; die Aktivierung der Differenz und damit die bewußte Künstlichkeit der Zeichen ist ohnehin die Grundlage dafür, Realitätshaltigkeit als Interpretation und Kommunikation für Systeme der Regulierung des Symbolischen zu erproben. Wenn man konkreten medialen Konstruktionsformen des Fiktionalen und Phantomatischen⁵⁰³ nachgeht, zeigt sich eine symbolische Realität, die spezifische Realitäten erzeugt: Gedächtnisspeicherung, Registraturautomaten, kriminaltechnische Spurensicherungen, Programmiersprachen bis hin zu den topologischen Motiven einer sich selber als künstlich behandelnden und traumatisierenden Vorstellungswelt. Interessanterweise gibt es erst in einer nach-ontologischen Diskussion Hinweise auf den Sinn der Verbindung von künstlichen Gedächtnisspeichern, affektiven Speichern, topologisch-optischen Mnemotechniken und halluzinatorischen Traditionen der Gedächtniskunst, die nicht nur im naturwissenschaftlichen Bereich experimentell überprüft werden, sondern die einen kulturellen Rekurs auf das Phantomatische (Doppelgängertum, ironische Ikonisierung der Warenästhetik in der Pop-Art, inszenatorische Strategien, ‚dummys‘ als Inszenierung einer subkulturellen Ereignisästhetik) voraussetzen. Die Semantik der Gedächtnisleistungen, die Lesbarkeit der Welt, die verzehrende Anverwandlung von Ordnung, die Vision der Konstruktion menschenähnlicher Automatismen und Apparaturen, eine auf medialer Ebene erneuerte Anthropologie der als Künstlichkeit dem Menschen zuzuordnenden tech-

502. Vgl. ders., ebda., S. 73.

503. Vgl. dazu Klaus Bartels, Zwischen Fiktion und Realität: Das Phantom, in: Zsfs 1987, Bd. 9, Heft 1/2, S. 159ff.

nisch-symbolischen Systeme, all dies⁵⁰⁴ bezeugt ‚Phantomatisierung‘ als Strategie der Transformation des Sichtbaren ins Unsichtbare⁵⁰⁵, nicht mehr, wie in der ontologischen Tradition, des Unsichtbaren ins Sichtbare, was den Zwang zur Verdinglichung als noch nicht durchschaute Fiktion der Bezeichnungsausdrücke (prädikatives ‚sein‘ als Existenzbehauptung im Sinne des materiellen Sachverhaltes; Ontologie als sich selber undurchsichtige Grammatik), als einer früheren, insgesamt ‚unbewußteren‘ Kulturstufe zugehörig einsehbar macht. Es ist sinnvoll, einen Sachverhaltsbegriff diesseits des ontologischen Zwangs zur Reduktion auf ‚mögliche‘ und ‚existierende‘ Gegenstände zu entwickeln. Gerade für die Wissenschaftsgeschichte sind Verfahren typisch und produktiv, die immer schon fiktional angelegt gewesen sind⁵⁰⁶. Prädikationen, die ontisch indifferent sind, verweisen primär auf die konstruktiven Aspekte der Begriffsbildung und behandeln Semantik als Handlungsfeld einer explikativen Aneignung. Ob man das als Aufbau symbolischer Operationen durch die Integrationsleistungen des aktiven Denkens interpretiert oder in die Iteration der Interpretationen als spezifisch fiktionale Verdeutlichungen überführt: in jedem Fall ist die Semantik der Bezugnahme Produkt einer kommunikativen Selbstdifferenzierung und der Repräsentation der anthropologischen Differenz, nicht umgekehrt die Semantik Bedingung kommunikativer Aneignung einer vorab und objektiv gesetzten Ontologie. Der Hinweis auf die Residualkategorie der Potentialitäten, die als Metaphorismus des Bezeichnens die Iteration der Symbole nur fiktiv leisten kann, zeigt, daß es mehr Dinge gibt, die nicht existieren, als Dinge, die existieren. So kann die Titelgebung dieses Kapitels verdeutlicht werden. Theoretische Bezugnahmen auf bereits geleistete Bezeichnungen sind im Sinne der älteren philosophischen Ontologie immer fiktiv und fiktional. Fiktiv, weil sie allein der nicht auf Anderes reduzierbaren Selbstdifferenzierung der Erkenntnisvermögen entspringen; fiktional, weil sie ihre Gegenständlichkeit als Symbolisierung auf die Integration bezeichnender Systeme und Ausdrücke gründen, wobei die Bezugnahme nicht als Adäquationsleistung eines Wirklichkeitsbegriffs erklärt wird, sondern als Größe sui generis. Solche Bezugnahme wertet das Interesse an Fiktionalen auf.

Da Medialisierung und kulturelle Selbstdifferenzierung Denken als Nicht-Identität vorzusetzen und reproduzieren, kann nur das Fiktionale das Interesse an den Gestalten und Stoffen des Möglichen gehaltvoll erklären. Bezugnahme auf eine Theorie des Theoriemangels bedeutet: Theoriemangel ist der fiktiv gesetzte Sachverhalt des Möglichen. Differenz wird als Deregulierung aktivierbar. Das Mögliche ist denkbar als Bruch mit der etablierten

504. Vgl. dazu: F.A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966; P. Strasser, *Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen*, Frankfurt/New York 1984; H. Hajdu, *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Wien 1936; J. Attali, *Die kannibalische Ordnung*, Frankfurt/New York 1981; Jacques le Goff, *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart 1984; Marshall McLuhan *Die Gutenberg-Galaxis*, Düsseldorf/Wien 1968; P.A.M. Villiers de l'Isle-Adam, *Die Eva der Zukunft*, München 1972.

505. Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986.

506. Für die Ausweitung der Ontologiebegriffe vgl. Richard Sylvan, *Wissenschaft, Mythos, Fiktion: Sie alle überschreiten die Grenzen des Wirklichen und manchmal gar die des Möglichen*, in: *Zeitschr. f. Semiotik*, Tübingen 1987, Band 9, Heft 1/2, S. 129ff. Sylvan nennt diese Disziplin *Sistologie*; im Grunde kann man sie aber als Symboltheorie im Sinne Cassirers verstehen; vgl. dazu John Michal Krosi, *Cassirers semiotische Theorie*, a.a.O.; Heinz Paetzold, *Das Problem der Realität in der semiotischen Erkenntnistheorie von Ernst Cassirer*, a.a.O.

Semantik. Deshalb kommt die Semantik mit der Bezugnahme auf Fiktives ebensowenig zurecht wie mit der Symbolisierung der Prädikation als bloßer Funktion in sich selber regulierenden Ausdruckssystemen. Es gibt gegen erzwungenem Theoriemangel viele Rückzugsstrategien: Ontologie, Kulturpessimismus, Heilssuche, Transzendenzsucht, Entgrenzung zu neuen harmonikalen Identitätsvorstellungen oder auch eine kunsthistorisch dem Bann des schweigenden Werks verfallende Hermeneutik (dazu am Schluß dieses Kapitels eine Betrachtung). ‚Theoriemangel‘ bedeutet einen Reflektionsmodus der bereits theoretisch verfaßten, fiktional ausgezeichneten Kategorie des Möglichen. Theoriemangel ist das Gegenteil von Theorielosigkeit oder eines Nicht-der-Theorie-Bedürftigen. Mit der Fiktionalisierung der Ontologie als einer bloß arbiträr interpretierten möglichen Welt öffnet die Ästhetik der Bezugnahme die Erkenntnisdimension der Klassifikationen und operierenden Zeichensysteme einer analogisch reaktivierten Sphäre des Mythos, der nicht als Evidenz gegen differenzierte Theorie, sondern als theoretische Kraft, als Ausdruck des Theoriemangels fungiert. Nicht das Wirkliche ist Grundkategorie der ästhetischen Kritik als Begründung der Kultur der Differenz und ihrer medialen Konstruktion, sondern das Mögliche als Modus der Verdeutlichung der (kontrafaktischen) Zwänge zum Aufbau künstlicher menschlicher Orientierungsorgane und -modelle⁵⁰⁷. ‚Theoriemangel‘ beinhaltet als Voraussetzung, daß Geltungsfragen — Fragen der Ontologie — diskutiert werden müssen, weil das, worauf sie sich beziehen, anthropologische Erfahrungen sind. Theoriemangel ist der Gegenstand, der einer Bezeichnung als Prädikat der Interpretation dient. Theorie impliziert deshalb die Interpretation der Geltungsausßerung. Entgegen den kulturpessimistischen oder eskapistischen Neigungen, Eigentliches in das Schweigen gegen Versprachlichung und Verzeitlichung zu retten — Neigungen, die sich als ästhetische Fundierung von Kulturtheorien bestimmen lassen, weil im paradigmatischen Bereich der bildenden Kunst immer schon die Zustimmung zum subjekthaften Schweigen der Bilder als Assimilation an offenbarendes Sich-Einversenken gepflegt worden ist —, muß die Voraussetzung der Bezugnahme auf Theoriemangel radikalisiert werden. Das Prinzip der Interpretation als Geltungsvoraussetzung erfordert einen Begriff kommunikativer Regelmäßigkeit, der von Seiten der Plädoyers für das Schweigen als behavioristisches Instrument denunziert wird (es wäre reizvoll, zu untersuchen, ob nicht die Adornosche Variante des Schweigens als Grenze der herrschaftstechnischen Regulierung durch begriffliche Ausdrücke eine Variante dieses Behaviorismus ist; das würde mit der Ablehnung der Introspektion, der Kritik aller Metaphysik, kongruieren, die in subtileren Varianten des Behaviorismus, zum Beispiel in den Theorien von Quine, versucht wird).

Die Absicht, solche Theorievoraussetzung im Licht eines Erkenntnisinteresses an sozialen, jedenfalls an überindividuellen Regulierungen der symbolischen Tätigkeiten und an konkreten Werten zu verfolgen, beinhaltet die grundlegende Einsicht, daß, worauf es Bezug zu nehmen gilt, nicht ‚das Andere‘ der Theorie ist. Vielmehr bedeutet die Explikation des Theoriemangels die theoretische Bewegung selber, sofern sie sich als anthropologische Differenzierung des Zwangs zur Nicht-Identität bestimmt. Jede Interpretation der anthropologischen Differenz, die sich als Bezugnahme für Andere äußert, d.h. im kommunikativen Vorgriff auf die ihre Bedeutung konstituierenden Interpretationen, in denen die Regeln des Symbolischen als immanente ästhetische Praxis erscheinen (in Lebensformen, nicht als be-

507. Vgl. Sylvan, *Wissenschaft, Mythos, Fiktion*, a.a.O., S. 151f.

havioristische Verhaltensanpassung), jede solche Symbolisierung ist ästhetisch. Zum Begriff des hier dargelegten Ästhetischen gehört nicht nur die kommunikative und projektive Regulierung der Interpretation durch Andere, nicht nur die Differenzierung der Erläuterungsbedürftigkeit des menschlichen Denkens und Handelns, sondern auch die Darstellung der symbolischen Regulierung in zusätzlichen, künstlichen Darstellungsmedien (Projektionsflächen, Inszenierungen, Räume, Bildschirme). ‚Medialität‘ meint den Modus der Anverwandlung nicht nur der Resultate, sondern auch der Probleme der Bezugnahme. Daß diese Theoriemangel als Iteration der Interpretationen erzeugen, verweist auf den spezifisch fiktionalen Modus der Bezugnahme. Bestimmt man deren Gegenstand nicht wahrheitstheoretisch (als Isomorphie von Begriff und Bezeichnetem, Denken und Sprache, Sprache und Welt), sondern als Geltungsdifferenzierung im Rahmen der kulturellen Symbolisierungen, dann wird es möglich, die anthropologische Differenzierung auf die gegenwärtigen alltagskulturellen Manifestationen der Mediengesellschaft als Leistungen einer theoretisch denunzierten Massenkultur zu beziehen und das Ästhetische auf neue Weise zu aktivieren. Diese Einsicht in die Fiktionalität überwindet die erkenntnistheoretisch falsche und unproduktive Fixierung auf den Bereich der ‚hohen Kunst‘ und entfaltet das Ästhetische als Einsicht in die Notwendigkeit, das Spiel der die Ausdrücke tragenden Regeln immanent zu verfolgen und selektive Regularitäten zu problematisieren. Das gelingt nur diesseits der überkommenen ontologischen Fragstellungen und diesseits der mit dieser verbundenen Fiktion einer einheitlichen Monokultur. ‚Medialität‘ wird theoretisch möglich durch die Darstellung der durch Fiktionalisierung bewirkten Aufgabe des Modells einer einheitlichen (hochkulturell geschlossenen) Welt.

Die Symboltheorie Nelson Goodmans vermeidet das ontologische Paradox der Fiktion, das durch die Fixierung auf die Vorbildhaftigkeit der ‚wirklichen‘ Welt und damit den Existenzdruck der Gegenstände als ‚wirklicher‘ und nicht bloß imaginativer Sachverhalte entstanden ist. Es kann hier nicht um eine Gesamtwürdigung seiner Theorie gehen. Das läßt sich dadurch rechtfertigen, daß für den hier zu begründenden Begriff ‚Ästhetik‘ eines der Hauptstücke Goodmans, die unter dem Titel der ‚Sprachen der Kunst‘ entwickelte Notationssemiotik des Unterschieds von autographischen und allographischen Künsten⁵⁰⁸, nicht von Belang ist. Nicht Notation, sondern Bezugnahme steht im Vordergrund. Die Struktur des Symbolischen ist hier aber eine Frage der Beobachtung der Symboliken produzierenden, wirklichen Medien, der kommunikativen Leistung der Mediengesellschaft. Wie immer man über das klassifikatorische Interesse an Symbolsetzungen urteilen mag, wie immer man die dafür als Urteilsformen gesetzten Semantiken (‚elegante‘ Theorie) einschätzt, es kann nicht bestritten werden, daß gerade für die ‚Viele-Welten-Theorie‘ Symbolisierungen in dem von mir skizzierten Sinne benutzt werden können, die sich der Theoretisierung des Bezugs in der Tradition wittgensteinischer Sprachphilosophie nicht aussetzen müssen. Für Goodman ist charakteristisch die Ausweitung des Referenzbegriffs. Fiktion und Nicht-Fiktion sind beide an der Schaffung wirklicher Welten beteiligt. Wirklichkeit wird nicht ontologisch als ‚Existieren‘ gesetzt, sondern als Ausdruck behandelt, der durch Bezugnahme auf Bedeutungsansprüche und die Interpretation der Gegenstände dieser Bezugnahme bestimmt ist. Man muß der Fiktion den angemessenen erkenntnistheoretischen Stellenwert geben, um dem Paradox des Existenzbezugs auf Nicht-Existierendes zu entge-

⁵⁰⁸ Vgl. Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt 1973, S. 122ff., 200ff.

hen, das unsinnig ist, weil Prädikation generell Bezeichnung von Existierendem ist (in dem Sinne, daß ‚Wahrheit‘ ‚existiert‘, d.h. daß für Propositionen Sachverhalte so angegeben werden müssen, daß die Aussage ‚wenn p, dann q‘ genau dann wahr ist, wenn p und q so vorliegen, daß wenn p, dann q). „... die Fiktion trifft in Wahrheit weder auf nichts noch auf durchsichtige mögliche Welten zu, sondern, wenn auch metaphorisch, auf wirkliche Welten“⁵⁰⁹. Wenn wir uns an den Begriff des Metaphorischen bei Danto erinnern, der als Residualkategorie für die Modifikationen von Stil fungiert (Bewegung der Theorie an den Gegenständen der Bezugnahme), dann wird klar, daß der hier als Understatement gegenüber der ontologischen Fixierung der Bezugnahme gebrauchte Hinweis auf das Metaphorische am Sich-Beziehen das ist, was die Fiktionalisierung als spezifisch künstlerische Bezugnahme und menschliches Erkenntnisvermögen generell auszeichnet. Deutlich wird, daß die fiktionale Setzung eine Bezugnahme auf die Modifikation durch dekonstruierte wie re-montierte, veränderte wie partiell neu erzeugte Wirklichkeit impliziert. Das Metaphorische schafft sich mit der Bezugnahme die Gegenständlichkeit dessen, worauf es sich bezieht. Es gibt keine zweite, ‚eigentliche‘ Welt hinter den Bezugnahmen. Anders gesagt: daß Bilder Gegenstände der metaphorischen Bezugnahmen und nicht allein Medien der Bezüglichkeit sind, ist eben die Leistung ihrer Realität und damit eine Wirklichkeit eigener Art. Man kann nicht genug herausstreifen, was die Ablösung der Wirklichkeitsleistung ‚Kunst‘ — das Umformen, Wiederaufgreifen, Erkennen und Wiedererkennen der Welt; der Regulierung der etablierten Semantiken, ihrer vermeintlich gelungenen Wirklichkeitsbeschreibung; die destrukturierende Überlagerung dieser Semantiken mit dem Unbegriffenen am vermeintlich abschließend Erfassten und Erkannten — für die Strukturierung des Ästhetischen heute bedeutet. Es sind zwei Momente zentral: einmal die Anbindung von Zeichenstrategien an die Fiktionalisierung, d.h. die Verschiebung der Bezeichnungen auf die strategischen Aspekte des Einsatzes von Zeichenmodellen. Fiktionalisierung ist nicht nur ein spezifischer Modus von Bezugnahme, sondern ästhetisches Material und Wahrnehmung der künstlerischen Erkenntnisformen (die über ihre Künstlichkeit als Modelle medialer Differenzierung auch in den Massenmedien an Interpretationen gebunden und keinesfalls hochkulturellen Formulierungsbereichen vorbehalten werden). Zum anderen eröffnet gerade die Abkoppelung der Kunst von der traditionell erkenntnistheoretisch behaupteten Sphäre des Ästhetischen dessen Akzentuierung als Grundlage der Wahrnehmungsdifferenzierung. ‚Fiktion‘ ist in erster Linie Material, Form und Ausdruck kultureller Interpretationen, nicht mehr der Logik der Referenz unterworfen, deren philosophische Betrachtung voraussetzt, daß in Fiktionen ein Term zugleich referiere und nicht referiere, daß die ‚Existenz‘ seiner Bezeichnung als eine Art Name und daß überhaupt als deskriptives Individuum nur etwas Existierendes gedacht werden könne: „nur dann, wenn das Individuum, auf das durch den Term verwiesen wird, auch tatsächlich existiert, kann der Term sinnvollerweise in einer Aussage gebraucht werden. Oder anders formuliert: Die Existenz des Individuums, auf das durch den Term verwiesen wird, ist minimale Voraussetzung dafür, daß der Aussage, in der er vorkommt, überhaupt ein Wahrheitswert zugeschrieben werden kann. Und genau diese Existenzpräsupposition ist im Falle von Fiktion nicht erfüllt — so jedenfalls lautet die logisch-semantische Fassung der gängigen Vorstel-

509. Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt 1984, S. 129; vgl. im folgenden: Jens F. Ihwe, *Fiktion ohne Fiktionen*. Nelson Goodmans Beitrag zur Aktualität ‚nicht-existenter‘ und ‚fiktionaler‘ Objekte, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Tübingen 1987, Band 9, Heft 1/2, S. 107ff.

lung über Fiktion⁵¹⁰. Wenn aber Prädikation nicht ‚Wirklichkeit‘ beschreibt, sondern als Verwendungsform sprachlicher Ausdrücke durch eine höherstufige Logik dargestellt wird, wieso fixiert sich dann die semantische Vorstellung noch darauf, daß ‚Bedeutung‘ auf etwas ‚Existierendes‘ hinweise, das Anderes sei als das Objekt eines Prädikationsausdrucks? Setzt sich darin nicht bloß eine vorphilosophische Disposition zum Glauben an die Identität des Menschen als Person absolut, der Hang zur stofflichen Erfassung des Wirklichen, der Wunsch nach der dinglichen Erscheinung des Objektiven? Darin würde ein alltagspsychologisches Modell von Erkenntnis in kultureller Retardierung gegenüber den reflexiveren medialen Zeichenstrategien bloß apodiktisch gesetzt, das sich nur durch die Substitution der Begriffe als Sachverhalte absetzen kann gegen die Provokation der Immaterialität der Bestimmungsvermögen, gegen die Tatsache, daß ‚Bedeutung‘ fluktuiert, verschwindet und nur dort wieder auftaucht, wo über Interpretationen jederzeit revozierbare Zustimmungsansprüche für kulturelle Rollenkonzepte formuliert werden? Diese Erklärung hätte den Vorteil, Meta-Reflexion als Bestandteil der Kultur und nicht als ihr transzendenter Bezug zu behandeln. Die philosophische Tradition könnte als symbolische Praxis, Ausdruck der Differenzierung, Virtualisierung des Unbestimmbaren, d.h. als Teil der Kultur gelten. Wahrheitstheorien werden als Hypothesen entziffert, als Versuche der durch soziale Sprachspiele und Bedeutungsformen bestimmten Einschätzungen, die nicht auf die ontologische Korrespondenz von Wahrheit, als Sachverhalte ‚dieser‘ Welt, verweisen, sondern auf den Gebrauch von Ausdrücken, mit denen kulturelle Fragen als Einstellungsmodellierungen tradierbar werden. Zum wahrheitstheoretischen Nennwert sind solche Ansprüche nicht mehr zu akzeptieren. Zu offensichtlich müßte man sich ihrem Diktat unterwerfen, alle Bedeutungen und Interpretationen, alle Komplexität auf den einzigen Akt der Referenzbildung durch Denotation zu reduzieren. Wahrheitstheorie kann nicht länger als implizite Strategie und normative Ästhetik kultureller Barbarisierung akzeptiert werden.

Daß dafür psychologische Faktoren eher denn die klaren Kategorien eines selbstbewußten Geistes zu veranschaulichen sind, kann durch die Verdeutlichung des Ästhetischen als Fundament der kulturellen Symbolsysteme erläutert werden. Offensichtlich dient die Kategorie des Fiktionalen als Grenzsicherung, als Trennungsbehauptung zwischen einer eigentlichen, wirklichen und einer uneigentlichen, fiktiven Welt. Philosophie als Training für die Bannung der lockenden Schimären des Unwirklichen, das bestimmt das Konnotationfeld der Denotationsfixierung. Das ist kein Plädoyer für die kulturelle Rettung des ‚common-sense‘ durch die Zurückweisung der gegenstandstheoretischen Ontologie. Es sei bloß auf das in solchen Diskursen nicht Selbstverständliche hingewiesen, daß Erkenntnisse nicht bloß kategorial, sondern als Erfahrungen vermittelt sind und daß die Vermittlungsformen als Aktivierung der produktiven Organisation des Materials und der Begriffe, die es organisieren, verstanden werden müssen. Deshalb spielt auch die Biographie erkenntnistheoretisch eine Rolle: die Semantik einer Theorie ist Moment einer Bezugnahme, die immer schon fiktional durchsetzt ist und nicht Gegenstand einer dezisionistischen, abstrakten Wahl oder bloßes Objekt der Selbstbeherrschung durch Kategorientafeln und logische Operationen. Es wundert nicht, daß die Kunsttheorie Goodmans unüblich ausgelegt ist, hat er doch praktische Erfahrungen vorzuweisen, die seine Theorieperspektive modifiziert haben, ohne daß man Goodman nachsagen könnte, er würde den Wahrheitsanspruch in

510. Ihwe, ebda., S. 108.

bloßer Interessantheit, einer Welt überbordender Pluralität, beliebiger Bezugnahmen, bloß individueller Präentionen, kurz: in subjektiven Stilisierungen untergehen lassen. Das Gegenteil ist der Fall: Goodman hält an der Unterscheidbarkeit von Wahrheitsqualitäten und -kriterien fest, ohne damit einen einzelnen Modus von Bezugnahmen als vorherrschenden zu setzen. Seine Tätigkeit als Galerist und als Projektleiter einer staatlichen Untersuchung über aktivierende Möglichkeiten von Kunstvermittlung und ästhetischer Schulung (das Projekt ‚Zero‘: „Basic Abilities Required for Understanding and Creation in the Arts“⁵¹¹), haben ihn davor geschützt, die Kunst der Logik der subjektiven Formation einer gegenstandstheoretisch vorausgesetzten Wahrheit, der Äquivokation der rationalen, logischen Strukturen von ‚Subjekt‘ mit den rationalen, logischen Strukturen der in Sachverhalten gebildeten ‚Welt‘ zu unterwerfen. Es ist erfreulich, daß der theoretische Fortschritt in der akademischen Philosophie zuweilen etwas für die empirische Komplexität des Ästhetischen abwirft (mit welchen Widerständen alternative Theorien durch eine Philosophie zu rechnen haben, die nicht nur die Einsicht in die Fiktionalisierungsbedingungen des Erkennens, sondern auch die Lust am Reichtum des Fiktiven verloren hat, referieren Goodmans Antworten auf Einwände in ‚Vom Denken und anderen Dingen‘). „Durch die Behauptung, daß ästhetische Erfahrung kognitiv ist, setze ich sie ausdrücklich nicht mit dem Begrifflichen, dem Diskursiven, dem Sprachlichen gleich. Unter ‚kognitiv‘ schließe ich alle Aspekte des Erkennens und des Verstehens ein, von der Wahrnehmungsunterscheidung über das Erkennen von Mustern und die emotive Einsicht bis zur logischen Ableitung“⁵¹². Zwar spricht Goodman der Kunst deshalb die Wahrheitsfunktion ab, die er in einem strikten Sinne der Sprache vorbehalten möchte⁵¹³. Aber ein erweiterter Kognitionsbegriff macht Kunst zu einem bedeutsamen Spielfeld ontologischer Relativierungen, die Goodman bis zu einem rationalen Nihilismus vorantreiben will. „Wenn es also eine Welt gibt, dann gibt es viele, und wenn viele, keine“⁵¹⁴. Damit ist Goodmans Interessestandpunkt präzise bezeichnet.

Er intendiert einen Nominalismus, der zwar nur Individuelles zuläßt, aber dennoch erlaubt, Beliebiges als Individuelles zu setzen⁵¹⁵. Es gibt viele richtige Weltversionen, aber nicht alle sind richtig. Es wird verständlich, aus welchen Traditionen heraus Goodman (und Quine) allein das Individuelle als Prädikat der Bezugnahmen gelten lassen wollen. Das ist aber außerhalb der analytischen Strömungen der Philosophie kaum verständlich. Die besondere Regularität von Bezugnahmen, die sich gegen andere Bezugnahmen abgrenzen, operieren keineswegs mit Gegenständlichkeiten oder Individuellem, sondern mit einer explizit anderen Semantik, d.h. mit ganzen Symbol- und Zeichensystemen. Dafür bietet sich der Begriff der ‚Modellstrategie‘ an, die an die Stelle der Objekte der Darstellungen nicht das Individuelle setzt, sondern das Besondere, das durch diese Bezugnahmen Besondere,

511. Dieses Projekt initiierte Goodman und leitete es jahrelang; unter diesem Titel erschien ein Abschlußbericht im Department of Health, Education and Welfare, Office of Education: Nelson Goodman u.a., Final Report Project N. 9-0283, Washington D.C. 1972 [Quelle: Nelson Goodman, Vom Denken und anderen Dingen, a.a.O., S. 286].

512. Nelson Goodman, Vom Denken ... a.a.O., S. 126; ganz ähnlich ebda., S. 22f., 197, 210f., 219, 224, 246, 271.

513. Vgl. ebda., S. 277f.

514. Ebda., S. 55.

515. Vgl. ebda., S. 82ff.

das im übrigen materiell mit anderem ‚Individuiertem‘ identisch sein kann, sich aber durch andere Interpretation unterscheidet. Die Kontextabhängigkeit der Symbole⁵¹⁶ (die, entgegen Goodmans Reduktion auf analytische Bezugnahme, die Integration der Institutionen in eine Theorie der gesellschaftlichen Symbolsysteme erlaubt) lassen Goodmans Optimismus, Bilder könnten homolog in Texte übersetzt werden, als zweifelhaft erscheinen, besonders dort, wo er Wert legt auf die Unterscheidung zwischen der Aussagedimension von Texten und der Erzähldimension der Bilder, die keine Aussagedimension haben⁵¹⁷. Man kann zwar zugestehen, daß textliche Prädikation von Ereignissen in visuelle Prädikationen übersetzt werden können. Damit verweist man aber auf Ereignisketten und letztlich auf eine textuell-diskursiv erfaßte historische Zeugenschaft. Auf deren Erkenntnisleistung muß bestanden werden, auch wenn die Sonderung der Strategien jeweils eigene Medialisierungsformen und damit nicht-übersetzbare Semantiken herausarbeitet, die ästhetische Medialisierung logisch an die Unterbestimmtheit aller Übersetzung bindet (diese gilt auch für die Vertextlichung von Bildern; nicht jede Aneignung von Bildern in Gestalt textueller Diskursivität macht Sinn; sinnvoll ist das bei aller auf eindeutige, kulturell durchgesetzte, regulär habitualisierte Symbolsysteme verweisenden Kunst, die funktional nicht allein auf das Dargestellte verweist, sondern die den Gebrauchswert ihrer Lektüre symbolisch indiziert; als Beispiel: romanische Kirchenportale⁵¹⁸). Es ist gerade die Leistung des Metaphorischen, immer neue Bezugnahmen (oder Sortierungen der Ausdrücke) zu ermöglichen⁵¹⁹. Exemplifikation, Denotation und Ausdruck sind elementare Arten der Bezugnahme nicht auf bereits Vorliegendes, sondern auf das mit Hilfe ihrer Symbolisierungsleistungen (und den dazugehörigen, vorgängig geschaffenen Symbolsystemen, d.h. den symbolisierten, traditionell entwickelten, bereits codierten Gegenständen, resp. Ausdrücken dieser Systeme) erst Geschaffene, auf mögliche Wirklichkeiten⁵²⁰. Goodmans Erläuterung des Bezugsmechanismus der Exemplifikation ist wichtig, weil er Ästhetik als Medialisierung bestimmt. Ästhetik nicht als Input einer Textur oder eines interesselosen Wohlgefallens, einer transzendent manifesten Qualität des ins Stumme bannenden Schönen oder der anthropologischen Positivität wohlgefügtter Musterordnungen, sondern als über Zeichenmodelle artikuliert Selbstbezeichnung fiktionaler Darstellungen, als konzeptuell veränderbare, prinzipiell der weiteren Interpretation bedürftige Realisierung *möglicher Wirklichkeiten*. „Wie ich betont habe, fällt Exemplifikation nicht mit den Kontroversen der Denotation zusammen, sondern mit einer eigenen Unterklasse dieser Kontroversen: der Unterklasse, die aus den Fällen besteht, in denen das, was denotiert wird oder besitzt, als eine Probe sich auf das rückbezieht, was denotiert oder besessen wird“⁵²¹. Man kann diese Rückbezüglichkeit

516. Vgl. ebda., S. 27, 88, 106, 141, 196, 206.

517. Vgl. ebda., S. 144f.

518. Mich haben die subtilen Versuche Meyer-Shapiros, Romanische Kunst, Köln 1987, bes. S. 24ff., einen ästhetischen Eigensinn herauszuarbeiten, der über anthropologische Strukturen hinaus auf einen isolierten ästhetisch explizierten Willen — das Unauslotbare eines ästhetischen Wollens — verweist, nicht überzeugt: es bleibt, zum Funktionsgeflecht die ästhetische Strukturierung einer umgreifenden ‚Aufgabe‘ zu rechnen; der ästhetische Wille als solcher ist kein außergesellschaftlicher oder unhistorisch signifikanter Faktor.

519. Vgl. Nelson Goodman, Vom Denken ... a.a.O., S. 112, 178.

520. Vgl. ebda., S. 106f., 128.

521. Ebda., S. 122.

(alltägliches Modell: das Stoffmuster aus einem Musterkatalog) aber auch als Bezeichnung bereits geleisteter Codierungen bestimmen. „Andererseits ist jede Wirklichkeit vom passenden Text abhängig, und jeder passende Text ist von einer Wirklichkeit abhängig, die textabhängig ist“⁵²². Das kann insofern ausgeweitet werden, als die kulturelle Funktion von Bildern historisch insgesamt als ‚Text‘ gelesen werden kann. Dieser Text bezieht sich auf die mediale Differenzierung der ästhetischen Bezüge. Daß Bilder nicht in Texte übersetzt werden können, gilt nur für ihren introspektiven Bezug, nicht für ihren Zusammenhang mit Kultur und Imagination. In diesem weiten Sinne rechnen Bilder zu Texten, haben wirklichkeitserzeugende Kraft und sind umgekehrt von schon geleisteten Interpretationen abhängig. „Die erzielte Denotation konstituiert Repräsentation oder Beschreibung nur, wenn das, was denotiert, innerhalb eines repräsentationalen oder beschreibenden Systems funktioniert und zu ihm gehört; und um dies zu erreichen, ist etwas mehr erforderlich als nur ein Sprechakt“⁵²³, nämlich: ein Symbolisierungssystem, ein kultureller Diskurs. Es gibt keine von Interpretationen unabhängigen Welt-Merkmale. Diese sind auf Sprache bezogen oder von einem anderen etablierten Symbolsystem beeinflusst. Daß einzelne dieser Merkmale diskursabhängig sind und andere nicht, erlaubt keine feste Grenzziehung. Denn Zuschreibung ist fiktionale Problematisierung, die durch ästhetisch-mediale Konstruktion der Interpretationen und ihrer Ausdrücke (den Gegenständen und Merkmalen von ‚Welt‘) erst wirklich wird⁵²⁴. Man muß von Symbolisierungen ausgehen, nicht von gegenstandstheoretischen Suggestionen. Simpel formuliert lautet Goodmans Theorem: unsere Wirklichkeit ist abhängig von unserem Denken, unserer Phantasie, von der Realität des Imaginären. Die spezifisch ästhetische Dimension einer solchen Theorie des Theoriemangels, die eine Kulturtheorie ist, liegt darin, daß jede durch Bezugnahme erreichte Bedeutung fiktional ist und keine Identifikation jemals endgültig sein kann⁵²⁵. Symbolisierung produziert Denken als Differenz zu seinen Gegenständen. Das Denken in Symbolen ist nicht auf die Produktion von Gegenständen ausgerichtet, sondern eine mentale Selbstdifferenzierung, die sich auf die Hervorbringung von Symbolen als Bedeutungsinterpretationen richtet. Fiktionale Selbstbezüglichkeit ist konstitutiv für die Binnenbeziehungen des Geistigen, aber in keiner Hinsicht Aufweis einer Introspektion oder Privilegierung des Selbstbezugs⁵²⁶. Das Fiktionale bedeutet eine konstitutive Hinwendung zu den Regularitäten der Anerkennung von Interpretationsleistungen, den sozialen Symbolsystemen. Erkenntnistheorie wird zur „Philosophie des Verstehens“⁵²⁷. Es ist nichtdilig, den Gegenstandsbereich der Bezugnahme zu erzeugen, weil man sich auf Kultur als Semantik beziehen kann. Goodman bezeichnet seine Position als ‚Irrealismus‘⁵²⁸: wenn jeder Weltbezug variabel ist, verweist er nicht nur auf die mögliche Bildung alternativer Interpretationen, sondern legt nahe, Fiktives für realer zu halten als das ‚Reale‘ (daß die Realität die Phantasie übersteigt, ist eine wohl begründete Überzeugung zahlreicher Schriftsteller und

522. Nelson Goodman, Wege der Referenz, in: Zeitschrift für Semiotik, Tübingen Heft 3/1981, S. 20; vgl. ders., Sprachen der Kunst, a.a.O., S. 97f.

523. Nelson Goodman, Vom Denken ... a.a.O., S. 132.

524. Vgl. ebda., S. 67, 204.

525. Vgl. ebda., S. 36; analog zur Wirkung von Kunstwerken ebda., S. 254ff.

526. Vgl. ebda., S. 48f.

527. Ebda., S. 13.

528. Z.B. ebda., S. 51, 70.

eine ästhetische Strategie). Dialektisch treibt Goodman diesen Zusammenhang seiner schärfsten Formulierung entgegen: „Es gibt keine fiktiven Welten“⁵²⁹. Fiktion bezieht sich nicht auf Nicht-Wirkliches, da sie in der Relativierung bis hin zum Nihilismus den Unterschied von Realem und Nichtrealem preisgegeben hat. Das ‚Reale‘ am ‚Fiktiven‘ ist die Fiktionalität, nicht eine okasionelle, kasuistische Analogie zur ‚Wirklichkeit‘. Solches Schein-Paradox entspringt einer Chronologie des Erkennens: je nachdem, ob man vor oder nach der Einsicht in die Realität des Fiktionalen über den Zusammenhang von Wirklichkeitsbegriffen entscheidet, erscheint das Fiktionale als Realität oder als Absage an jede Realitätsbestimmung. Daß es keine fiktiven Welten gibt, bedeutet, daß antirealistische Fiktionen über eine eigene Welt verfügen: die der Rekursivität kulturell differenzierter Imagination, die sich als gegen Realität gerichtete Begründung von ‚Welt‘ erzeugenden Interpretationen konkretisiert. Realität ist eine Funktion der Regulierung der Symbolisierungssysteme und greift als deren Grenze auf die kulturelle Nicht-Identität im Sinne eines aktivierten Theoriemangels.

Nur die Iteration der Bezugnahmen (existentiell als Unerschöpflichkeit der Bezüge, dramatisch als Uneigentlichkeit der Bezugsgegenstände, die sich dem Menschen immer wieder entziehen) erzwingt die kulturelle Differenzierung der synästhetisch konzipierten Erkenntnisvermögen und macht die Kunst zur Erkenntnisform sui generis und zu einem Paradigma kultureller Medialisierung⁵³⁰. Bleibt, für den Rahmen dieser Theorie kritische Punkte nachzutragen. Manchmal fehlt es Goodman an prozessualer Flexibilität, z.B. wenn er gegen die Totalität der Welt widersprüchliche Prozesse von Totalisierung und De-Totalisierung ausschließt⁵³¹ oder wenn er Wahrheit, die doch nur als Bezugnahme auf alternative Versionen gelten kann, für konstant hält⁵³². Weiter ist problematisch, Funktionen von Symbolen als gänzlich unbeeinflusst von motivationalen Aspekten der sie Nutzenden darzustellen⁵³³. An einigen Punkten falsch sind Ausführungen zu einzelnen Kunstwerken, z.B. die These, Bilder enthielten meist keine Anzeichen von Zeitpunkten, die Ordnung sei auch in zeitlicher Sukzession immer topographisch-räumlich⁵³⁴. Selbstverständlich kann man implizite Theorien begrifflich gerade im Bereich der Kunst begründen⁵³⁵; sie sind Programmatiken der semantischen Organisation der Bildelemente, deren Aussagen symbolisch reguliert sind: künstlerische Programmatiken sind sowohl subjektiv als auch auf Kommunikation und Symboliken hin ausgerichtet. Die impliziten Theoriestrategien arbeiten auf Deregulierung und Modifikation des etablierten symbolischen Vokabulars hin. Ohne Reibungspotentiale der Differenz/Nicht-Identität von Zeichen und Struktur, Mitteln und Bezug ist der ikonologische Zugriff der Kunst auf kulturelle Zeichensysteme ebenso

529. Ebda., S. 179, außerdem ebda., S. 182, 210ff.

530. Vgl. ebda., S. 233ff. (die Beurteilung von Wissenschaften impliziere dieselben Probleme wie die Beurteilung von Kunstwerken).

531. Vgl. ebda., S. 54; vgl. dagegen Jean Paul-Sartre, Kritik der dialektischen Vernunft, Hamburg 1961.

532. Vgl. Goodman, Vom Denken, a.a.O., S. 63.

533. Vgl. ebda., S. 131.

534. Vgl. ebda., S. 164ff.; vgl. dagegen: Christian W. Thomsen/Hans Holländer (Hrsg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt 1984.

535. Das bestreitet Goodman, Vom Denken, a.a.O., S. 201 vehement.

wenig zu erklären wie ihre Deregulierungsleistungen, die das Problem der Erfahrungen als der uns undurchsichtigen Sprachen exemplarisch verdeutlich (jeder Mensch hat implizite Theorien; nicht alle Theorien lassen sich in Spielmodellen und ästhetischen Strategien zur Darstellung bringen; Kunst gründet darin, solche Implikationen nach Außen zu wenden, um ihren Status durch weitere Differenzierungen dem kulturellen Diskurs zugänglich zu machen). Ein gewisser Behaviorismus ist auch bei Goodman hängengeblieben: Kunsterziehung und Kunstausbildung als Verbesserung der Produktion und Rezeption von Kunstwerken⁵³⁶, die Philosophie des Verstehens als Vorbereitung auf den Lohn des Überlebens und Genießens⁵³⁷ zu konzipieren, sind verhältnismäßig traditionale Thesen.

Am merkwürdigsten mutet Goodmans inkonsistente Behandlung des Realismusbegriffs an. Philosophisch verweist Realismus auf die Vertrautheit des Umgangs mit Symbolen, den Gebrauch von Zeichen⁵³⁸. Kunsttheoretisch wird, trotz der Ablehnung der Ästhetik des Interessanten, die Wertsphäre der imitativen Genauigkeit als Werkkriterium bei Goodman beibehalten⁵³⁹. Das dürfte mit dem Vorrang der textuellen Darstellung kultureller Ausdrücke zu tun haben, den Goodman mit der These der homologen Übersetzbarkeit der Bilder in Texte unterstellt. Nur darin fungiert ‚realistisch‘ als diskursiver Ausdruck, als standardisierte habituelle Form der Repräsentation. Das ist durch Kunstwerke und -strategien überholt worden, die solche Repräsentationen zum Material der Provokation von Haltungen gemacht haben, die zur Erschütterung von ‚Bedeutung‘ überhaupt führen (Cage, Duchamp, Happenings als synkretistische und paradoxe Repräsentationsformen⁵⁴⁰).

Goodmans Überlegungen zu den symbolischen Bezugnahmen, die Unterscheidung von Denotation und Exemplifikation, die Eröffnung variabler Zuschreibungen ermöglichen, Kunst als kulturelles Repräsentationssystem darzustellen und das Fiktionale als Modus der Interpretation zu etablieren. Dazu bedarf es keiner Viele-Welten-Theorie, die heute in Kulturtheorien beibliebt ist als ästhetische Habitualisierung erwünschter ‚Ordnung‘ und als Spiegel für subjektive Dispositionen, zum Beispiel der metaphorischen Assoziationsphilosophie Sloterdijks, in der als Realität von ‚Ordnung‘ erscheint, was in ihr als Einklang unabhängig von objektivierbaren Eigenschaften benannt werden kann (eine analoge Namentheorie ‚starrer Designatoren‘ hat Kripke formuliert⁵⁴¹).

536. Vgl. ebda., S. 232.

537. Vgl. ebda., S. 215; Goodman bezieht sich explizit auf Motive des Positivismus, vgl. ebda., S. 268ff.

538. Vgl. ebda., S. 179.

539. Vgl. ebda., S. 179ff., 186, 275; siehe dagegen Günter Metken (Hrsg.), Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, München 1981; eine gute Übersicht liefert: Klaus Herding, Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in: Klaus Oehler (Hrsg.), Zeichen und Realität, a.a.O., S. 83ff.; zum politischen Kontext: Konrad Farner, Realismus in der bildenden Kunst, in: ders., Kunst als Engagement, Darmstadt/Neuwied 1973, S. 193ff.; Hans Blumenberg, ‚Nachahmung der Natur‘. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders., Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 55ff.

540. Vgl. Susan Sontag, Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinander, in: dies. Kunst und Antikunst, Frankfurt 1982, S. 309f.; dies. Anmerkungen zu Camp, in: dies. ebda., S. 322ff.; Hugh Kenner, Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox, München 1969.

541. Vgl. Saul Kripke, Name und Notwendigkeit, a.a.O.; ders., Identität und Notwendigkeit, in: Michael Sukale (Hrsg.), Moderne Sprachphilosophie, a.a.O., S. 190ff.; vgl. dazu: Ursula Wolf (Hrsg.),

Fiktionalität könnte als Grenzziehung zu einer referentiell apodiktischen Welt ‚eigentlicher Wirklichkeit‘ eingesetzt werden. Wenn die Zuschreibung gerechtfertigter Referenz (das konnotiert so etwas wie eine Taufe der Dinge durch die Menschen; die moderne analytische Philosophie nähert sich in Einzelheiten den anthropologischen Fragestellungen einer in der Namengebung vorausgesetzten Nicht-Identität von Denken und Bezeichnen) als Interpretation anerkannt wird, dann wird Fiktionalität zur Wirklichkeitssemantik. Letztlich ist in der Verwendung von Namen und Begriffen, Bezeichnungen und Bedeutungen nicht das Niveau der Denotation und Referenz definiert (im Sinne einer Adäquationstheorie des Erkenntnisfortschritts), sondern eine kulturelle Praktik, in der Namen virtuell Übereinstimmungen hinsichtlich der bezeichneten Ausdrücke und der Bedingungen ihrer Zeichenorganisation ausdrücken. Referentielle Praktiken und Symbolisierungen sind Weisen der Bezugnahme auf kulturelle Handlungen. ‚Fiktion‘ ist für Goodman nicht ein definitiver Ausdruck oder ein Gegenstandsbereich, sondern eine komplexe Referenz, die häufig vorkommt. Das ist in der Ausweitung des Denotationsbegriffs angelegt. Im Unterschied zu herkömmlichen Überzeugungen können für Goodman auch nicht-verbale Symbole denotieren, beispielsweise Bilder. Denotation ist eine spezifische Bezugnahme, eine unter mehreren referentiellen Bezugsgrößen eines Symbols. Das ermöglicht die Bildung komplexer Referenzketten, in denen die verschiedenen Formen der Bezugnahme als Komplexitätszuwachs der referentiellen Bedeutungen des Symbols dargestellt werden können. Gegenstände des Denkens sind Ausdrücke symbolischer Bezugnahme. Als Zuschreibungsleistungen interpretiert sind sie kulturell und haben entsprechende Differenzierungsqualitäten. Wären die Zuschreibungen Designationen innerhalb einer ontologischen Referenz, dann wäre die kulturelle Praktik nicht mehr symbolisch, sondern ein unmittelbarer Vorfall, ein naturgeschichtliches Faktum. An die Stelle der fiktional rekonstruierbaren Vermittlung träte eine einfache innere (mechanistische) oder äußere (behavioristische) Disposition, die Anwendung deterministischer Muster und Schemata. Fiktionen entwerfen aktuelle Welten so wie andere referentielle Funktionen aktuelle Welten entwerfen. Fiktionen leisten das selbst für die Differenzierung des ‚Nichts‘, der interpretativen Aktivierung imaginierter Bezugsgrößen, der Fiktionen im engeren Sinne⁵⁴². Es geht hier nicht um das Ontologieproblem, um das Existieren der Gegenstände; es geht um den Gebrauch der Referenzen. Dafür ist Routine bestimmend, auch wenn Repräsentationen mit Null-Denotationen vorliegen (Goodmans Beispiel: Einhorn-Bilder, die eine semantische Klasse bilden, die bedeutsam ist, auch wenn es sich nicht um Bilder von Einhörnern handelt; eine ähnliche Auffassung findet sich in Dantos Theorie als Bedingung des Vorwissens, welcher Klasse oder Gattung man ein Werk zuschreiben muß; tatsächlich funktionieren alltägliche wie künstlerische Fiktionen genau in dieser Weise). Kulturell relevant ist nicht das Funktionieren der denotativen Referenzen (auch wenn sich daran alltägliche wie philosophische Erwartungen an die Objektivität des Ontologischen knüpfen lassen), sondern die Bezugnahme auf Schemata und Momente der komplexitätssteigernden Bedeutungen. Ob Bilder, Texte, Vorfälle, ob ausgezeichnete Ereignisse oder bestimmte (epische, metrische, kompositorische) Darstellungen selektiver Ereignisaufarbeitung als Denotationen gelten, hängt nicht vom Objektivismus der Namen oder der Ontologie der Referenzen ab, sondern vom

Eigennamen. Beiträge zur Semantik singularer Termini, Frankfurt 1982; Wolfgang Stegmüller, Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie, Bd. II, Stuttgart 1975, S. 221ff.

542. Vgl. Nelson Goodman, Weisen der Welterzeugung, Frankfurt 1984, S. 128ff.

Umgang mit den Erwartungen an denotative oder nicht-denotative Zeichenfunktionen. Deshalb ist die Kenntnis von und Zuschreibung zu Klassen und Gattungen so wichtig: in ihnen modifiziert sich die kulturelle Semantik als Interpretation des erzwungenen Theoriemangels, der durch Überschuß erzwungenen Deutung des ‚Wirklichen‘. Dabei muß von der retrospektiven und projektiven Integration von Deutungsmodellen ausgegangen werden, von reflektierenden und antizipierenden Momenten in einem Gesamtprozeß, der sich nicht durch die Zuschreibung von Phänomenen und Denotaten entwickelt, sondern als Erlernen eines Symbolsystems⁵⁴³. Entscheidend für den Aufbau von Semantiken ist nicht die denotative Referenz (auch wenn sie dem Regellernen nahekommen scheint), sondern die komplexe Integration probeweise durchgespielter Operationen auf einer nächsthöheren Stufe, die durch die Iteration der Reflektion, die Bezugnahme auf Bezugnahmen gekennzeichnet ist. Die kulturelle Semantik der ‚Einhorn-Bilder‘ ist nicht durch das richtige Nennen des Denotats bestimmt, sondern durch das Umgehenkönnen mit den Beschreibungen von Einhorn-Bildern, d.h. den Umgang mit gattungsspezifischen Referenzen, die sich auf geleistete Bezeichnungen, auf Fiktionalisierung und Suspension des ontologischen Drucks der Denotation beziehen⁵⁴⁴. Da nichts letztbegründend wirklich ist, gibt es kein Existenzproblem der Prädikation, sondern nur die Akte ihrer Virtualisierung. Deshalb kann man den Bereich des Symbolsystems weiter fassen als die Herstellung von ästhetischen Symbolen. Als Repräsentation von Ordnungssystemen gehören alle entsprechenden Gattungen dazu (auch Foucaults Archive sind nicht Repräsentationssysteme ohne solche Virtualisierung⁵⁴⁵). Kunst ist, wenn überhaupt, Paradigma der fiktionalen Radikalisierung der Inkongruenz von ‚Welt‘ und ‚Wirklichkeit‘. Nur die bewußte Bezeichnung der Nicht-Identitätsstruktur schafft eine Pluralität von Wirklichkeiten, die ästhetisch gegen Monokultur, Dogmatismus und ontologische Reduktion immer wieder Möglichkeiten einklagbar machen. Historisch ist ‚Realität‘ ebenso wenig monolithisch wie im Alltagshandeln. Natürlich werden die meisten Möglichkeiten ausgeschlossen, Alternativen verworfen, natürlich wird Herrschaft als Ausgrenzung des Unzulässigen auch nach arbiträren und nicht bloß ontologischen Gesichtspunkten ausgerichtet, natürlich haben auch philosophische Klassifikations- und Ordnungssysteme einen Horror vor dem Wahnsinn und eben deshalb eine intime Affinität zur Vision endgültiger Ordnung (Nuancierung der Metaphysik als Wahnsinn, als ‚Geisstersehen‘); nur die Kategorie des Möglichen, die bewußte Fiktionalisierung aller Veremittlungsleistungen, die Einsicht in Selbstwahrnehmung, die Aneignung der kommunikativ eingesetzten Zeichensysteme, nur solche artifiziellen, zusätzlichen Akte erzeugen ein Bewußtsein von ‚Wirklichkeit‘ als Selektion, die durch mögliche Alternativen bestimmt ist. Das Mögliche als das Wirkliche der Fiktikon zeigt, daß ästhetische Aufklärung nur Kritik der Kultur sein kann, deren Differenz zu begriffener Nicht-Identität weiterentwickelt wird: Problematisierung der Zeichensysteme durch Zeichenmodelle. Die Denotation, die Klassifikation von ‚labels‘ verweist selbst im Nicht-Fiktionalen mehr auf die selektive Ordnung der ‚labels‘ als auf die singuläre Beziehung von ‚label‘ und Denotat. Jeder Ausdruck ist Teil eines klassifikatorischen Schemas; die Zuschreibung zu Familien von ‚terms‘, Ausdrücken, Begriffen und Bezeichnungen verweist nicht auf die Ontologie, sondern auf Semantiken. Da kein System seine eigene Totalität

543. Anders jedoch Ihwe, *Fiktion ohne Fiktionen* ... a.a.O., S. 115.

544. Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, a.a.O., S. 56f.

545. Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, a.a.O., S. 113ff.

beschreiben oder begründen kann, enthält es nicht nur Ausdrücke, sondern eine metaphorische Verwendung dieser Ausdrücke. Es handelt sich dabei nicht um eine neue Menge oder Klasse, sondern um spezifisch veränderliche Neu-Anwendungen und Beschreibungen der Ausdrücke. Diese Ebene ist bestimmt als das Metaphorische, das Teil jedes solchen Systems ist. Deshalb zieht die Bildung einer Metapher (hier eher verstanden als Bildung eines metaphorischen Aktes denn als Erzeugung eines Gegenstands, dem das Kennzeichen ‚Metapher‘ angeheftet werden kann) die Reorganisation, Re-Montage und Re-Codierung des ganzen klassifikatorischen Systems nach sich⁵⁴⁶. Metaphern haben nicht die Aufgabe, wahr zu sein, sondern die Funktion, das Begriffliche zu verformen. Es gibt kein Denken ohne Metaphern und erst recht keine Darstellung der Erkenntnis ohne Einbezug des Metaphorischen. Blumenbergs Ausblick auf eine Theorie der Nichtbegrifflichkeit⁵⁴⁷ kann als Variante der aus Fiktionalität entwickelten Theorie des Theoriemangels gelten. Man kann den Effekt der Metapher in letzter Konsequenz als Deregulierung einer begründungsfähigen Ordnung (als impliziten Teil dieser Ordnung) bestimmen, die notwendig zur Bildung neuer Klassifikationen zwingt. Deshalb setzt der theoretische Prozeß seinen Gegenstand nicht ontologisch (außerhalb von Sprache, Zeit und Geschichte), sondern immanent, als Zwang zur Modifikation der anthropologischen Differenz durch fiktionalisierte Bezugnahmen. Nur aus diesem Grund kann, was die Semantik, des Möglichen anbetrifft, ästhetische Kritik als Medium der kulturellen Differenzierung bestimmt werden. Realität entsteht aus der Identifikation mit Fiktivem und der Problematisierung der vordem unmittelbar gesetzten, noch nicht aufgeklärten Identität⁵⁴⁸. Fiktionalität ist keine Kraft, die Bänder zwischen Sprache und Realität zerreißt, sondern eine Kraft, welche die Konstitution des Wirklichen als kulturelle Selbsterfahrung unter der Voraussetzung eröffnet, daß die Zuschreibungen explizit dargestellt werden. Ästhetische Kritik geht über in das Studium historischer Modelle medial vermittelter Symbolisierungen. „Jede Vorstellung, nach der eine Wirklichkeit aus Gegenständen, Ereignissen und Arten besteht, die textunabhängig sind und nicht davon beeinflusst werden, wie sie beschrieben oder dargestellt werden, muß der Einsicht weichen, daß sie ebenfalls Teile der Geschichte sind“⁵⁴⁹.

Diese Schlußfolgerung ist, was gegen reduktive Darstellungen des Ästhetischen und bloß immanente Erörterungen von Implikationen in Kunst, künstlerischen Äußerungen und Rezeptionsweisen verteidigt werden muß. Ich habe aus drei Gründen die Konstruktion der ästhetischen Kritik so aufgebaut, daß die Theorie des Theoriemangels eine permanente Aufgabe der Bezugnahme auf die sich selber begreifende Fiktionalisierung bleibt. Zum einen mußten aus den unter dem Druck der Apokalyptismus-Rhetoriken geschaffenen Erwartungen an Totalität die Momente der aktivierenden Bezugnahme erst entwickelt werden. Hier galt es, die philosophischen Leistungen des aktuell produktivsten Standes der Erkenntnistheorie des Ästhetischen so darzustellen, daß sie für Anwendungsbereiche der empirischen Künste und Medialisierungen ertragreich werden können. Mit der Theorie des Fiktionalen ist der Punkt erreicht, an dem ästhetische Kritik als kulturelle Praxis erörtert werden und von den philosophischen Debatten im engeren Sinne abgelöst werden kann.

546. Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, a.a.O., S. 81-105.

547. Vgl. Hans Blumenberg, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: ders., *Schiffbruch mit Zuschauer*, a.a.O., S. 75ff.

548. Ausgeführt bei Nelson Goodman, *Wege der Referenz*, a.a.O., S. 11ff.

549. Ebd., S. 19.

Zum zweiten kann die theoretische Konstruktion der ästhetischen Kritik als eine Begriffsstruktur gelten, die in sich die Bedingungen hergestellt hat, zum Studium der konkreten Vermittlungsleistungen überzugehen, da keine normative Instanz die Fixierung auf avantgardistische Formen der ‚Hochkultur‘ erzwingt, sondern die entwickelte ästhetische Theorie als Aneignung des Rezeptionsverhaltens in der Massenkultur und Mediengesellschaft bestimmt werden muß. Drittens erlaubt das notorische Reflexionsdefizit selbst in der entwickelteren kunsttheoretischen und kunstgeschichtlichen Methodendiskussion nicht, den dort wohletablierten restaurativen Tendenzen einer Rückkehr zur Ästhetik des schönen Kunstwerks, zur Kontemplation der interesselosen Interessantheit, zum Bann der jenseits der Geschichte ihre Eigentliches eröffnenden stummen Kunstwerke auf ihrem eigentlichen Anspruchsterrain zu begegnen. Die hier entwickelte ästhetische Kritik beansprucht durch kunsttheoretische Adaption der ästhetischen Bezugnahmen, daß nicht nur die entfaltete ästhetische Reflektion als konkretes Niveau der Erörterung von Modellen und Beispielen, sondern auch Medialität als Konstruktion der ästhetischen Differenz bestimmt ist.

Entgegen anders lautenden Präentionen kann Kunst nicht durch transzendente Erfahrung oder ein Offenbarungsereignis jenseits der Geschichte charakterisiert werden, sondern nur durch Symbolisierungsmedien in dem hier entwickelten Kontext der Bezugnahme auf Interpretationsakte, die — auch wenn der ästhetische Unterschied zwischen Bildern und Texten entscheidend bleibt — kommunikative Bearbeitungen ihrer nicht-identischen Voraussetzungen darstellen und die nicht auf einen anderen Typus von Handeln reduziert werden können. Die ästhetisch-kritische Bestimmtheit der Kunst als eines Symbolisierungsmediums muß erhalten werden gegen alle Versuche, ‚Kunst‘ zum Ausdruck von etwas Geheimnisvollem, Undurchsichtigem, Sich-Entziehendem zu machen. Zwar kann Kunst zu wesentlichen Teilen als Symbolisierung des Unverfügbaren begriffen werden; ‚geheimnisvoll‘, nicht-identisch und ‚opak‘ ist deshalb aber nicht der schöne Schein der Kunstwerke, sondern einzig die Tatsache des Lebens selber. Die anthropologische Differenz kann nicht als Sinnbehauptung oder Proposition entwickelt werden; sie muß erfahren werden. Weshalb Denken und Symbolisierung, überhaupt die Ästhetik des Erkennens, kontrafaktisch angelegt sind, kann nicht nochmals begründet, sondern muß als Tatsache der Erfahrung hingenommen werden. Nachdem in dieser Arbeit mehrfach das Empiriedefizit der philosophischen Reflexion im Bereich des Ästhetischen beklagt worden ist, soll das nun durch kritische Hinweise auf selbstverschuldete Reflektionsdefizite in der kunsttheoretischen Methodenbetrachtung ergänzt werden. Darin werden Intentionen der Interpretation von Kunst und Bezugnahmen auf Kultur bestimmt. Die Entwicklung einer reflektierenden Argumentation ist bis jetzt als kulturelles Modell begriffen worden; das soll für die Aneignung der Kunst auch gelten. Es ist nicht einzusehen, wie Kunst außerhalb der Kultur der Interpretationen zu einem ästhetischen (diskreten, differenzierenden) Modell konkretisiert werden kann. Kunst dagegen als die ‚Erfahrung des Einzigens‘: es besteht kein Grund, solche Präentionen nicht wieder den religiösen Systemen zu überschreiben, aus denen sie stammen (und in denen sie Sinn machen).

Es reichen hier akzentuierte Bemerkungen und Hinweise; das Wesentliche ist im Gang der Erörterung bereits ausgeführt worden. Vorab zu erwähnen ist allerdings eine Beobachtung ideologischer Fixierungen und Vorentscheidungen, die unter dem Titel ‚Hermeneutik‘ als Erkenntnisleistungen gehandelt werden, obwohl sie einer erkenntniskritischen Überprüfung zu oft nicht standhalten. Nach den obigen Ausführungen ist klar, daß nicht ein wahrnehmendes und erkennendes Subjekt einem objektiven Bereich, den es zu erken-

nen gälte, gegenübersteht, sondern daß die anthropologisch und naturgeschichtlich entwickelten Schematisierungen Aktivierungsformen sind, konstruktive Leistungen, Transformationen, nicht Adäquationen und Abbildungen. Faßt man Kultur als Repräsentation ihrer nicht-identischen Voraussetzungen zusammen, dann wird klar, daß nicht hier Denken und dort Ästhetik, sondern nur ein ästhetischer Reflektionszusammenhang der Erfahrungsgehalte sämtlicher Erkenntnisvermögen beansprucht und motiviert werden kann.

Es dürfte nicht mehr möglich sein, philosophische Reflektionen aus der Sicht einer Empirie der Kunstgeschichte als externe, mehr oder minder irreführende, mehr oder minder luxuriöse, mehr oder minder subjektiv-eitle, in jedem Fall aber ‚unsachbezogene‘ Äußerungen abzutun. Im Interesse an Kunst, das auf die merkwürdigsten Weisen an den Rändern der ikonographischen, quellenkundlichen und historischen Forschungen einbricht, machen sich Zuneigungen und Abneigungen als undurchschaute ideologische Suggestionen breit, denen mittels Projektion auf Anderes gerade deshalb der Status philosophischer Reflektion abgesprochen wird, weil die eigenen Ideologien als rituell bezeugte Evidenzen gesichert werden sollen (es wäre an der Zeit, der Geschichte dieser rituellen Stilisierungen von Funktionen der Kunst in den Grauzonen der letzten drei Jahrzehnte nachzugehen, um die Konjunktur von Selbstbefindlichkeiten und Attitüden-Suggestionen zu rekonstruieren; das müßte mit wesentlichen begrifflichen Erweiterungen gegenüber der Untersuchung der Konstruktion des modernen Künstlerbilds geschehen, das Kris/Kunz anhand der Retro-Projektionen Vasaris als für Moderne zunächst notorisches ausgewiesen haben⁵⁵⁰). Die Konstruktion der ästhetischen Kritik hat eine kulturelle Bestimmtheit zutage gefördert, der gegenüber nicht ohne ausdrückliche Begründung auf eine ontologisch isolierte Sphäre ‚Kunst‘ zurückgegriffen werden kann (vor allem nicht, weil diese Ontologie nur eine imaginäre, fiktive Replikation der Kultur selber ist; vgl. dazu Kap. 2.8.). Daß die suggestive Einschätzung zahlreicher Kunstwissenschaftler, Kunsthistoriker, Ausstellungsmacher, Katalogverfasser, Stil- und Antistil-Propagandisten das nicht für notwendig hält, ist unbestreitbar Teil der kulturellen Symbolsysteme, aber noch kein Argument. Wird ästhetische Kritik als Selbsterfahrung der Bedingungen des Erkennens begriffen, läßt sich Kunst von Philosophie nicht scheiden. Kunst und Philosophie sind Aneignungsformen der kulturellen Differenzierung und erkenntnisbezogen wie ästhetisch formiert. Kunst und Philosophie sind an sich selber philosophisch und künstlerisch. Gegen kritische Aneignung — die sich von Poetisierungen der ‚Denkweisen‘ und kulturellen Haltungen unterscheidet — erstaunt immer wieder die um die Anthropologie der Sinne, die zivilisatorische wie geschichtliche Ausdifferenzierung der Erkenntnisvermögen und Sinne unbekümmerte Haltung von Kunstwissenschaftlern, die ‚Kunst‘ automatisch für die Philosophie der Kunstwerke halten, für etwas, das (an, hinter, in?) Kunstwerken zusätzlich zu der Tatsache (oder Phänomenalität) ihrer Kunstwerkhaftigkeit zur Darstellung zu bringen und als Erscheinung zu würdigen sei. Philosophie der Kunst wird zum stofflich formgebundenen Element von Kunst, die zwar ‚Kunst‘, aber nicht Kunstwerk ist. Daß es sich dabei meist um normative Wertsetzungen, Empfindungen, Befindlichkeiten, Geschmacksneigungen und Idiosynkrasien handelt, aber nicht um begründungsfähige Zeichen- und Begriffsverwendungen, scheint nicht zu stören. Offenbar sind gewisse Attitüden und Gesten akzeptierte Bestandteile und Lebensformen. Dies kann symmetrisch zur akademischen Philosophie verstan-

550. Vgl. Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934), Frankfurt 1980.

den werden, die in wesentlichen Teilen Kunst nicht als Erkenntnisvermögen und Ästhetik ontologisch behandelt. Diese Symmetrie kann ironisch gegen die medial differenzierenden, poetisch-vermittelnden Leistungen der Künste unserer Tage, die Übergriffe der ehemals abgesonderten Kunst auf Formen, Sprachen und Dramaturgien der Massenmediengesellschaft und der technischen Bildproduktion angespielt werden. Vor diesen Übergriffen ist ästhetische Kritik als Kultur der Differenz mit Hinweisen auf den paradigmatischen Methodenstreit zwischen Hermeneutik und Ikonologie zum Abschluß zu bringen.

Die Hermeneutik betrachtet die Ikonologie oft als entweder versprachlichende oder verzeitlichende Bilderfeindlichkeit, da diese das Kunstwerk in Sprache (wobei unklar bleibt, ob damit Symbolisierung, Text, Darlegung der referentiellen Komplexität oder rezeptiv-interpretierende Aneignung, Konstitution von Erfahrung gemeint ist) oder in Geschichte auflöse, das zu Bestimmende dagegen das Einzigartige der Kunst als eines sich Solchem Entziehenden sei⁵⁵¹. Nur wer dieses Sich-Entziehen würdigen könne, sei ein Freund der Bilder. Der Sinn der Bilder sei das Bild selbst, nicht der Sinn; das macht deutlich, wie nahe das hermeneutisch-universalistische Plädoyer in der Kunstwissenschaft seinen religiösen und religionsgeschichtlichen Quellen steht, für welche die Erscheinung des Sinns in Bildern immer nur ein Bild hat sein dürfen, nicht eine logisch-rationale Kategorie⁵⁵². Daß der Sinn ‚heilig‘ sei, erzwingt geradezu, ‚Sinn‘ selbst in den Vorstufen der agogischen Lektüre von Texten nur als Bild, als Permanenz des Symbolischen unter dem Diktat der Nicht-Vertextlichung der Bilder (als Kehrseite des Bilderverbotes⁵⁵³), als Nichtbegrifflichkeit von ‚Sinn‘, als Selbstbezeichnung in Bezug zu Bildhaftigkeit schlechthin zu setzen.

Kunstgeschichtliche Hermeneutik behauptet gegen Ikonologie, daß Gegenstand der Interpretation nicht der ‚Sinn‘, sondern das Bild selbst zu sein habe⁵⁵⁴. Das ist eine unhaltbare Art, mit Begriffen umzugehen. Was mit ‚Sinn‘, gemeint, was als ‚Bild‘ davon gesondert ist, vor allem unter Berücksichtigung der Tatsache, daß die Ikonologie (unter Einbezug der Kritik am erkenntnistheoretisch nicht haltbaren Dreistufenschema Panofskys⁵⁵⁵) sich mit

551. Vgl. dazu Oskar Bätschmann, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik, in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem*, a.a.O., S. 460ff.; Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm (Hrsg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt 1978, S. 444ff.; ders., *Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik*, in: Willi Oelmüller (Hrsg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 1. Ästhetische Erfahrung*, Paderborn/München/u.a. 1981, S. 13ff.; ders., *Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers*, in: Rüdiger Bubner u.a. (Hrsg.), *Ist eine philosophische Ästhetik möglich?*, neue hefte für philosophie, Göttingen 1973, S. 118ff.

552. Leicht faßlich: Micea Eliade, *Hermeneutik*, in: ders., *Die Prüfung des Labyrinths. Gespräche mit Claude-Henri Rocquet*, a.a.O., S. 146ff.

553. Zum Bilderverbot: Martin Warnke (Hrsg.), *Bildersturm*, a.a.O.; Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte*, a.a.O.

554. So Bätschmann, *Beiträge ...* a.a.O., S. 471.

555. Vgl. Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, a.a.O., S. 207ff. [auf dem Schema S. 223 taucht der Begriff geistige Tendenz auf, der auf ein Immaterielles zielt, das kein Korrektivprinzip mehr hat; Panofsky führt als Korrektivprinzip ganz einfach denselben Geist noch einmal auf; im weiteren ist die Scheidung von Sensualität und Kategorialität nicht plausibel; es fehlt Panofsky und seinen wissenschaftstheoretischen Ambitionen an einem Begriffsinstrumentarium, das eine Symbol- als Erfahrungstheorie formulieren kann].

subtilen Beobachtungen der visuellen Struktur von Bildern ohne weiteres verträglich⁵⁵⁶, wird nicht einsichtig. Genauso problematisch aber ist die Definition der Hermeneutik als einer ‚mittelbaren Wissenschaft des Sinns‘⁵⁵⁷, wenn man die geschichtliche Bedingtheit der Entfaltung je konkreter Bezugnahmen von Darstellungen auf Dargestelltes als Konstitution von Werken ansieht, deren Erfahrung als ästhetische nicht nur ihrer Gegenständlichkeit entspringt, sondern auch der Einsicht in die Bezugnahme von Zeichensystemen, die mit Darstellungen auf etwas Bezug nehmen, das vom Darstellungsraum unterschieden werden muß (das hermeneutische Insistieren auf dem ‚Bildwerk‘ schließt das Darzustellende/Dargestellte mit dem Darstellungsraum kurz).

Wenn Hermeneutik mittelbar sich auf Sinn bezieht, muß angegeben werden können, was unter ‚Sinn‘ verstanden werden kann und mit welchen Kriterien sich die hermeneutische Methode auf die Visualisierung von ‚Sinn‘ bezieht. Obwohl ihre kunstgeschichtliche Variante vehement das Bildliche als Entzug der ‚Indienststellung der Anschauung gegenüber dem Begriff‘⁵⁵⁸ herausstellen, als eigentliche Abwehr des Begrifflichen präsentieren möchte, beruht eine so gefaßte Begrifflichkeit auf dem Mißverständnis, die Sphäre des Begrifflichen vom Visuellen nicht nur ontologisch, sondern auch genetisch/historisch trennen zu können. Daß das nicht zutrifft, zeigt die psychogenetische Modellierung der Erfahrungen, die weder begriffliche Verarbeitung des Visuellen (Adäquation, Akkomodation) ist noch bloß spielerische Verdeutlichung des Begriffenen (Assimilation). Vielmehr geht es um eine transformierende dialektische Modellierung und produktive Aneignung von Erfahrungen. Obwohl Bild und Begriff logisch nicht aufeinander reduziert werden können, ist umgekehrt geltungsspezifisch und symboltheoretisch weder ein Begriff von ‚Sinn‘ noch ein Begriff von ‚Bild‘ als erfahrungsbezogene Darstellungsleistung ohne Verschränkung dieser Momente zu leisten. Mir scheint, die Vorstellung einer begrifflichen Adaption von Bildern ist weniger ein Beleg für die Liebe zur Kunst als Beleg einer dazu gegenläufigen Abneigung, den Hang zur Unmittelbarkeit zu transformieren in eine Reflektion der Bezeichnungsprozesse, als deren eines Produkt ‚Bilder‘, als ein anderes ‚Sinn‘ entsteht. Die so erschlossene Kategorie ist weder das Visuelle der Bilder noch die textliche Diskursivität der logischen Ordnung, sondern ‚Bedeutung‘ als Ausdrucksform nicht nur der geleisteten Erfahrungen, sondern ihrer Abhängigkeit von Beschreibungssystemen. Die dem Werk im einzelnen prästendiert zudienende Verehrung des Begrifflosen, des logisch Jenseitigen (wobei zu fragen bliebe, was mit einem solchen Typus von Erfahrung gewonnen ist, wenn man die Geschichte der manipulierten Bildrhetoriken liest, die unweigerlich zur Einsicht führen, daß gerade das Beschwören der Bildkraft von der kritischen Aneignung der Produktionsbedingungen und einer analogen Rezeptionshaltung dispensieren soll und demnach Bilder nur Vorwände sind für die Herstellung einer Bildaneignung, die kritische Potentiale suspendiert zugunsten von Unmittelbarkeit; diese Unmittelbarkeit kann man als Bildverachtung bestimmen: es ist nicht risikolos, das Unverfügbare als unmittelbares Betrachtungsgut zu beanspruchen; dagegen sei auf historische Zeugenschaft gesetzt, deren wesentliche Modellierungsleistung durch Kunstwerke und Bilder befördert worden sind; die Kraft der Bilder ist ihre ‚Vernunft‘, sofern man unter ‚Vernunft‘ die anthropologisch erzwungene Problematisierung der ontologisch gesetzten Identität und Unmittelbarkeit versteht, die

556. Vgl. das Beispiel des Dürerschen ‚Melencolia‘-Stiches; dazu oben, Kap. 2.3.

557. Vgl. Bättschmann, Beiträge ... a.a.O., S. 476.

558. Gottfried Boehm, Kunsterfahrung als Herausforderung, a.a.O., S. 16.

solche Zudienung zum Begriffslosen erschöpft sich in der Darlegung von etwas ‚Begriffslosem‘, das ohne Explikation den Begriff der Begriffslosigkeit als Staunen vor den Werken evident machen soll. Man kann dagegen einwenden, es leuchte nicht ein, daß die Bildkraft des Bildes als „sinnliche Sprachkraft des Bilde“⁵⁵⁹, vorgegenständlich und vor-bedeutungshaft begründet werden soll, wenn doch das Werk sich der begrifflichen Aneignung entziehe. In solchen Theorieansätzen wird Sprache als ‚Medium‘ gesetzt, als ob Bilder ‚Natur‘ seien und Sprache Erfahrung, die auf einen sensuellen Druck reduziert werden kann. Dieser Sensualismus ist Teil der verdeckten Strategie, das Bestimmungslose am Kunstwerk als dessen Eigenliches zu bestimmen und zu hoffen, die Verschiebung der Sprachlosigkeit des Bildes auf die Sprache der bezeichneten ‚Sprachlosigkeit des Bildes‘, auf eine Meta-Stufe, werde nicht kritisiert, weil die dann unumgängliche Begriffsklärung auf den zurückfalle, dessen Bestehen auf ‚Klarheit‘ als Ignoranz gegenüber dem ‚Wesentlichen‘ von Kunst denunziert werden kann. Solche Meta-Stufe ist durch und durch vom Interesse an Territoriumssicherung und Sprachregelung bedingt und nicht von den nobleren hermeneutischen Motiven, zur ‚direkten‘ Erfahrung der spezifischen Unreduzierbarkeit von Kunst zu führen. Man kann daran ersehen, wie wirksam Unmittelbarkeitsbehauptungen sind, wenn sie sich den Fermenten der (nicht reflektierten) Zerfallsgeschichte der subjektiven Geschmacksästhetik assimilieren. „Das Schweigen jener Bilder gibt eine Ahnung jenes Scheins des Unmittelbaren, über den wir nur ‚aufgefaßt‘, d.h. mittelbar verfügen, der in der Kunst in seinem eigenen Charakter am deutlichsten hervortritt, da sie am wenigsten der Verhärtung in Begriffe und fixe Wirklichkeit erliegen muß“⁵⁶⁰. Daß Sprache gegenüber Härtegraden des Begrifflichen und Annehmlichkeitsgraden der Bilder auf Ikonizität reduziert wird, legt nahe, solche Thesen nicht zu akzeptieren. Die sprachlose Sprachkraft der Bilder erweist sich als Produkt einer sprachfixierten Rhetorik, die ästhetische Differenz real nicht zuläßt, sondern sie immer schon logifiziert, reduziert. Nicht die Bezugnahme auf Bilder und Symbole, die als Bildelemente erkenntnisleitend sind, nicht die spezifische Konstruktion einer Eigenerfahrung der Differenz zwischen Denken und Sprache ist das Interesse solcher Äußerungen, sondern die Veredelung und Überhöhung der Bezugsobjekte, der Bilder, die so weit entrückt werden, daß sie als Formen aktiver Erkenntnis gar nicht mehr wirken können. Es gilt umgekehrt: nicht die historischen Interessen einer aktiven Aneignung, die sich auf die Bezugsgröße der Bilder, ihre Interpretationsgehalte als innergeschichtliche Differenz zum Historischen richtet, ist begriffsfixierte Kunstfeindlichkeit, sondern eine Hermeneutik, welche die Werke ins Erfahrungslose (Ungefährliche und Ungreifbare) entrückt. In der Kunst gehe Sein und Erscheinen über⁵⁶¹. Der Sensualismus als Selbst-Suspendierung des reflektierenden Erkennens (das nicht in logischer Denotation aufgeht), der Positivismus einer ästhetischen Offenbarung entpuppen sich gerade in einer ‚hermeneutischen‘ Erledigung des hermeneutischen Reflektionskreises als Rekurs auf die Anschaulichkeitsbehauptung einer ontologischen Gegenstandstheorie, die keine Geltungsaspekte berücksichtigt. „Die Wahrheit einer Aussage wird durch den entsprechenden Sach-

559. Ebda., S. 21.

560. Gottfried Boehm, Die Dialektik der ästhetischen Grenze, a.a.O., S. 135.

561. Vgl. Gottfried Böhm, Die Hermeneutik des Bildes, a.a.O., S. 451.

verhält bedingt, der anschaulich überprüfbar ist⁵⁶². Was eine „Theorie der absoluten Metapher“⁵⁶³ ist, wird transparent: ein naturalisierter Isomorphismus, der seinen Ort hat in extrem reduktionistischen logischen Sprachtheorien („Bedeutung‘ als Ausdruck der Angabe von Sachverhalten; nichtformalisierbare Zeichen werden nicht als erkenntnis- oder wirklichkeitsrelevant anerkannt). Das Unverfügbare, das durch Kunst als ästhetische Erfahrung gesetzt wird (als Grenze der Geschichte), wird zurückbuchstabiert in einen Atavismus, dessen künstlerischer Gehalt nur in der neuronalen Ablagerung der Stammesgeschichte im limphischen System beansprucht werden kann. Der Rekurs aufs Archaische ist die Kehrseite von behavioristischen Einstimmungsrhetoriken in das sprachlose Jenseits der Bilder, die sowohl durch stumme Gebärden wie durch außerordentlichen Sprachaufwand in der Beschwörung des ‚Sinns‘ solcher Stummheit beansprucht werden. Ziel der Bilderfeindlichkeit einer Hermeneutik, die unter dem Vorwand einer Kritik der Ikonologie die Verweigerung der rationalen Diskussion ihrer eigenen Implikationen und Erkenntnisvoraussetzungen betreibt, ist zwangsläufig eine Ursprungsontologie, eine metaphysische Sich-Selbstgleichheit vor aller Differenz, eine Metaphysik noch vor dem Beginn der ‚Metaphysik‘. Anders gesagt: das reine Sein in seinem vorgeschichtlichen Ursprung. Eine humanistisch drapierte Anti-Utopie: „Real erfahren und sichtbar zu machen vermögen wir diesen Grund aber nur im Bilde. Das Bild reicht deshalb zurück in eine Vorgeschichte des Denkens und des werdenden Bewußtseins, vor die metaphysischen Entitäten Sinnlichkeit und Geist, Innen und Außen, Sein und Erscheinung“⁵⁶⁴. Das Geringste, was dagegen einzuwenden ist, bezieht sich auf das Symbolsystem ‚Kunst‘. Wie ertragreich die Überzeugung einer rein introspektiven Erfahrung der atavistischen Schichten des menschlichen Geistes für die Bezugnahme auf die Entwicklungsgeschichte von Bewußtsein sein mag: daß Kunst dafür einzustehen hat, ist simple Setzung, Projektion, ein psychischer Bedarfsmechanismus, krudes Meinen. Es lassen sich dagegen gravierende Einwände formulieren, die sich auf den Mißbrauch philosophischer Begriffe und die Ignoranz philosophischer Erkenntnisbemühungen von Seiten einer Wissenschaft beziehen, die trotzig ihre ‚Empirie‘ durch subjektive Semantiken und Denk-Poetiken zu behaupten gedenkt. Nach der analytischen Kritik der Vernunft, bereits auf der Linie der semiotischen Transformation der Kantschen Philosophie, erst recht aber durch die Konkretisierung der Begriffe ‚Sinn‘, ‚Wahrheit‘ und ‚Bedeutung‘ im Anschluß an sprachphilosophische Selbstreflexionen einerseits, mathematisch-erkenntnistheoretische Denotationstheorien andererseits⁵⁶⁵ kann nicht länger behauptet werden, ‚Geist‘ und ‚Sinnlichkeit‘ seien ‚metaphysische Entitäten‘. Das Problem ist hier nicht mehr die Ontologie, sondern die Bezugnahme auf metaphysische Gegenstände. Diese Bezugnahmen können hinreichend geklärt werden ohne Annahme einer gegenständlichen Existenz. ‚Wahrheit‘ und ‚Bedeutung‘ setzen Theorien der Bezugnahme voraus. Die Annahme metaphysischer Entitäten oder einer ‚Vorgeschichte‘ der unterschiedslos mit sich

562. Ebda., S. 451.

563. Ebda., S. 459.

564. Ebda., S. 469.

565. Zur Übersicht vgl. Skirbekk (Hrsg.), *Wahrheitstheorien*, a.a.O.; Rüdiger Bubner (Hrsg.), *Sprache und Analysis. Texte zur englischen Philosophie der Gegenwart*, Göttingen 1968; Kurt Wuchterl, *Methoden der Gegenwartsphilosophie*, Bern/Stuttgart 1977; Josef Simon, *Philosophie und linguistische Theorie*, Berlin 1971; Marlis Gerhardt (Hrsg.), *Linguistik und Sprachphilosophie*, München 1974; Michael Dummett, *Ursprünge der analytischen Philosophie*, Frankfurt 1988.

identischen Einheit von Sein und Bewußtsein verstößt nicht allein gegen Denkökonomie (die ästhetisch transzendiert werden könnte durch ein Modell, das gerade die nicht-erklärungsbedürftigen Momente der Tätigkeit des menschlichen Geistes zum Inhalt nimmt), sondern gegen die Leistung der Rationalität im weitesten Sinne, bedeutungstragende Begriffe zu begründen. Eine ohnehin nicht haltbare Trennung von ‚Innen und Außen‘ kann weder Erkenntnisnotwendigkeit begreifen noch verständlich machen, wie die Struktur der Bezugnahme eines ‚Innen‘ auf ein ‚Außen‘ beschaffen sein könnte. Erkenntnisnotwendigkeit, Symbolisierungstätigkeit des menschlichen Geistes (in welchen medial differenzierten Formen auch immer) beruhen nicht auf Vorgeschichte. Kunst ist nicht ihr Ausdruck oder eine dunkle Anamnese (es sei denn, wir ließen Platon gelten; dann unterliegt Kunst dem Verdikt, es sei eine Preisgabe der ethischen Existenz, sich mit verzerrten Abbildern von verzerrten Abbildern zu beschäftigen; diese Kritik kann in der Theorie Platons immanent nicht widerlegt werden). Erkenntnisnotwendigkeit ist nicht in Nachgeschichte begründet, in der ein Ich sich in eine Welt geworfen sieht, die ein ‚ganz Anderes‘ seiner selbst, eben ein ‚Außen‘ ist. Daß das wirklich sei, setzt die Bezugnahme auf begriffene Zerrissenheit und Sonderung voraus.

Dann ist aber nicht mehr denkbar (diesseits offen religiöser Sündenfallmodelle), wie es überhaupt zu einer Zweiteilung/Entgegensetzung kommen konnte. Man muß davon ausgehen, daß Erkenntnisnotwendigkeit anthropologisch aus der Nicht-Identität von Denken und Sein, Erfahrung und Begriff hervorgeht, die in ‚Vorgeschichte‘ konstitutiv gewesen ist. Nur dann wird klar, weshalb Symbolisierungen geleistet werden, die den Vorgriff auf nur hypothetisch formulierbare ‚als-ob-Identitäten‘ und ‚als-ob-Einheit‘ nicht nur erzwingen, sondern auch ermöglichen. Gegen diese hermeneutische Kritik an einer vorgeblichen ikonologischen Bilderfeindlichkeit erscheint diese anti-utopische Kunstfeindlichkeit als Konsequenz daraus, das Bild als Schweigen jenseits der Geschichte anzusiedeln, dort, wo es keiner Wahrnehmung, keines Denkens, keiner Differenzierung bedarf, weil es Denken und Wahrnehmung ebensowenig gibt wie die Differenzierung von Innen und Außen. In diesem prähistorischen Reich reiner Ununterschiedenheit und differenzloser Identität kommt das hermeneutische Glück zu seinem erträumten Gegenstand, einer Kunst als Offenbarung, als Transzendenz der reinen Immanenz. Solches zielt auf die Aufhebung von Kultur; denn Kultur beginnt bei der Aneignung und Interpretation des Unverfügbaren, der unhintergehbaren Nicht-Identität. Deshalb ist Kunst nicht wirklich ein Modus der Versprachlichung, sondern eine Aneignung des anthropologischen Genötigtseins zum utopischen Entwurf. Die Ordnung des Erkennens beginnt mit der Erfahrung der Deregulierung, nicht mit der Erinnerung an den Verlust einer (irrealen) Ursprungseinheit. Identität ist ein Gegenstand utopischer Bezugnahme. Und zwar nicht einer Verdinglichung des Bezeichneten, sondern eines Theoriebedarfs aus Theoriemangel. Kunst ist nicht bloß ein Medium der Symbolisierung neben anderen, sondern der paradigmatische Fall utopischer Symbolisierung, Ausdruck der Tatsache, daß Leben prinzipiell und in jedem seiner Momente interpretationsbedürftig ist. Kunst ist Ausdruck des Unverfügbaren einer immer neu angeeigneten und vermittelten Nicht-Identität. Deshalb gibt es nicht ‚Fortschritt‘ in der Kunst. Deshalb gibt es nicht nur keinen prinzipiellen Unterschied zwischen ‚Sprache‘ und ‚Bild‘, sondern keinen Grund, akzidentielle Unterschiede zum Modell unberührbarer Bilder emporzustilisieren. Das Setzen auf solchen Bruch entpuppt sich als eine Ursprungs-Theologie, die sich nur durch die Behauptung erhalten kann, ihr Gegenstand sei die intime Wahrheit ihrer selbst und könne ebensowenig ‚rational‘ (sprachlich, geschichtlich, zeitlich, allenfalls textlich, da

Texte nicht nur Bildelemente beinhalten, sondern Bildkultur produzieren und voraussetzen; das Reich der Schrift ist historisch das Zwischenreich zwischen der sumerisch-baylonischen Bilderflut und der Bilderflut der technischen Mediengesellschaft⁵⁶⁶) verstanden und beschrieben werden wie die eigenen Theorievoraussetzungen. So entschwindet in das Reich der stummen Evidenz vor allem die rationale Struktur der eigenen Begrifflichkeit. Festzuhalten bleibt, daß die Schwierigkeit, Kunst ‚angemessen‘ zu beschreiben und zu verstehen, die Grundlage der Interpretation von Kunst ist, Moment ihres Symbolsystems, und daß es keineswegs darum geht, etwas schon Feststehendes bloß in Sprache zu übersetzen. Vielmehr sind die Bezüge auf Fiktionales ausgerichtet. Kunst angemessen zu beschreiben, bedeutet, die Intermedialität zwischen Sprache und Bildern anzueignen, eine dialektische Vermittlung zu rekonstruieren (Kunst als symbolisch-poetische Praxis, die auf Interpretationsnotwendigkeit beruht). ‚Kunst‘ ‚angemessen‘ zu beschreiben, geht zwar aus Kunst hervor, definiert sie aber nicht. Es geht nicht um textuell-unterwerfende Klassifikation von Kunst, sondern die Differenzierung in den Verwendungsweisen dessen, was mit ‚angemessen‘ gemeint sein soll. Kunst zwingt zur Selbstdifferenzierung der Bedeutungen, die synäthetisch als Modellierung einer kulturellen Situation eingesetzt werden: Bestimmtheit der Deregulierung. Aber nicht: Unbestimmtheit des Entzogeneins. Bleibt nachzutragen, daß man ‚Hermeneutik‘ auch anders als im kritisierten Falle konzipieren kann⁵⁶⁷, als mit Semiotik durchaus verträglich. Hermeneutik muß aber verstanden werden als Selbstrelativierung der Subjektstelle. Dann kann sie eine erkenntnistheoretische und nicht nur methodische Kritik der Eigentlichkeit leisten. Hermeneutik müßte die Evidenzbehauptung des ästhetischen Erlebens als Voraussetzung für kritische Aneignung zurückweisen. Reflektion beginnt unterhalb der ästhetischen Dispensationsstrategien, die sich mit Hilfe der ‚stummen Werke‘ zum Anschaulichen atavistischen Eingedenkens emporschwingen. Anwaltschaft des bloß Sichtbaren wird schnell irrational, zum Glauben, man könne und solle dem Kunstwerk unverstellt entgegentreten, Sprache sei das in der Bildform Verschwindende. Solcher Irrationalismus ist die Kehrseite des kunsthistorischen Positivismus⁵⁶⁸, des Rubrizierens und Lexikalisierens, das Kunstgeschichte als Summe durchzublätternder Kataloge mißversteht. Die Deutungsgeschichte der Werke gehört aber zum Wirken ihres Originären. Diese Kurzformel wäre das Credo einer kritischen Hermeneutik; sie entspringt keinem moralischen Plädoyer, sondern der Notwendigkeit, ein ‚Etwas‘ als Lektüre zu konstituieren. Die Interpretationen, die Bezugnahmen auf ihre Bezugnahmen (ihre ‚Bedeutungen‘, ihren ‚Sinn‘) lagern sich am Kunstwerk selber ab, nicht nur an seinem Mißbrauch. Entstellungen können, das zeigt Kulturgeschichte der Bildpolitik, nicht verstanden werden ohne das Moment der Kenntlichkeit, das in ihnen (oder: quer durch sie hindurch) wirkt. Es sind diese Schichten, die Iteration der Interpretation als ästhetische Struktur des Werks, die fiktive Problematisierung der Ontologien, die fiktiv entwickelte Kultur der Differenz,

566. Vgl. Flusser, *Die Schrift*, a.a.O.; ders., *Ins Universum der technischen Bilder*, a.a.O.; Leroi-Gourhan, *Hand und Wort*, a.a.O.

567. Vgl. Hans Ulrich Reck, *Zeichenkonzeptionen in der Alltagskultur von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert*, in: Roland Posner u.a. (Hrsg.), *Semiotik*, 2 Bde., Berlin 1992, Art. 69; ders., *Zeichenkonzeptionen in der Alltagskultur vom 19. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, in: ebda., Art. 86.

568. Vgl. dazu Beat Wyss, *Einleitung zu: Georg Simmel, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, München, 1985.

die anthropologische Nicht-Identität und schließlich der Mechanismus des Fiktionalen selbst, die das Sichtbare konstituieren. Es hat keinen vorgeschichtlichen, außergeschichtlichen oder prä-reflexiven Gegenstand an sich selber. Die Interpretation ist an der ästhetischen Struktur der Rezeption zu entwickeln, weil dort Nicht-Identität als Möglichkeit der Bezugnahme so gesetzt ist, daß das Nicht-Identische an den Werken selber (und nicht bloß an unserer sprachlichen Herrschaft über sie) die Differenzierung der Symbolisierungsleistungen belegt. Es ist der bleibende Verdienst der Ikonologie, die ästhetische Struktur der künstlerischen Erfahrung als Bestimmung der auch rezeptiv aktivierbaren Nicht-Identität, als reale Dimension der Werke ermöglicht zu haben. Daß Kunst eine paradigmatische Erkenntnisform durch die Synästhesie der Sinnesvermögen und ihre Transformation in gesellschaftlich wirksame Symbolisierungssysteme ist: diesen Anspruch an das Kunstwerk als Provokation von ‚Bedeutung‘; interpretierter Erfahrung, angeeigneter Zeichensysteme, etablierter Ausprägung der anthropologischen Differenz hat die Ikonologie klar formuliert. ‚Bedeutung‘ ist eine Struktur von Bezugnahmen, kein ontologischer Sachverhalt.

Die Ikonologie rechnet mit der Autonomie visuellen Struktur als Bedingung (und nicht, wie im Falle hermeneutischer Verkürzung: Negation) ihrer Beschreibung, Darstellung und Interpretation. Man kann hinter die Sprache der Erscheinungen gerade deshalb nicht zurück, weil eine wesentliche Kraft der Kunst in ihrer Fremdheit gegen etablierte, beschriebene Erfahrungen besteht und deshalb der geschichtliche Bezug auf ästhetische Sprengkraft gegen geleistete Symbolisierungen nicht aus bloßer Anschauung erschlossen werden kann. Es ist interessant, daß die Bildverehrung, welche die Hermeneutik gegen die Ikonologie auszuspielen gedenkt, ihre systematischen Wurzeln im Setzen auf eine Schönheit hat, die Kraft ihrer Blendungsgewalt vor Verletzung und Zerstörung ihrer Werke schützen soll⁵⁶⁹. Nur solchem Schönheitsapriori als einer atavistisch-magischen Kraft erscheint Interpretation von Kunst, Deutung und Verdeutlichung der bildnerischen Strukturen, Beziehbarkeit auf ästhetische Erfahrung als Negation der Kunst, die offenbar immer dort erfolgt, wo Kunst überhaupt als Form, Modell und Medium kommunikativer Wirklichkeitserfahrung (also: verzeitlicht) beansprucht wird. „Das Vertrauen auf die wirkungs-ästhetische Macht der Schönheit, Zerstörung an sich abprellen zu lassen, legitimiert das Kontrollkalkül in einere Utopie, die auf altem metaphysischem Analogiedenken beruht. Bis in die moderne Situation des Kunstkonsums, der Reproduktion und des Museums sowie die sie stützende Hermeneutik wirken sich die beiden Seiten des dominierenden, ja hypertrophen Sehens aus: Das kalte und das gefräßige Auge (Mattenklotz) Bildkonstruktion und Bildkonsum, das kalte und das gefräßige Auge, entwickeln sich in der Neuzeit komplementär: zu einer Hypertrophie, die in der Bildhermeneutik mit dem Abstreifen aller Brücken zwischen Bild und Sprache bzw. Geschichte kulminiert.... In phänomenologischer Isolation versucht dieser kontrollierende hermeneutische Blick, vom Sehenden, dem Subjekt, abzusehen — als realer Größe, sprach- und zeitgebunden, zeitgetragen; und von seinen durch die Objekte und die Beobachtungssituation erregten Ängsten.... Die Bildhermeneutiker brandmarken Ikonologie als Ikonoklasmus. Ihre Annäherung an das Bild als ästhetische Vorstellung (im Sinne Kants), nicht als Existenz, ist aber in dem mentalitätsgeschichtlichen Prozeß der Neuzeit verwurzelt: der Spannung zwischen Bildhunger

569. Vgl. Konrad Hoffmann, Die Hermeneutik des Bildes, in: kritische Berichte 4/1986, Giessen, S. 34ff.; ders., Rezension von Lorenz Dittmann (Hrsg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, Stuttgart 1985, in: Kunstchronik, November 1988, S. 602ff.

und kontrollierendem Blick. Ihr kalter Blick auf ein der Vorstellung zugeschnittenes abgeschnürtes Universum selbstsprechender Formsysteme, ihr programmatisch angestrebter Selbstausschluß von der Wirklichkeit (Sprache und Geschichte) bezeugt eine ins Unbewußte reichende Angst vor der Welt des Sichtbaren und vor der Macht der Bilder, einen eben weil unbewußt viel gefährlicheren Ikonoklasmus als die historisch manifesten Bilderstürme bis in unsere Gegenwart hinein⁵⁷⁰.

Das läßt sich erkenntnistheoretisch verstärken durch den Hinweis auf die Probleme des Regelfolgens, der philosophischen Skepsis und des Privatsprachenarguments⁵⁷¹. Wittgensteins Formulierung der Skepsis läuft, vereinfacht, auf die Unmöglichkeit hinaus, die Regel als etwas Bestimmendes zu begründen, weil sie immer schon in Handlungen wirkt und ihren Sinn im Verborgeenen hat als Bedingung der Möglichkeit von Symbolisierung, Kommunikation, Handeln generell, wobei diese Bedingung selber kein Erfahrungsgegenstand sein kann. Anders gesagt: Kultur kann als Verzicht auf den Regress der Regelbegründungen verstanden werden. Sie ist synonym mit der Überflüssigkeit dieser Begründung. Das Symbolische als Geordnetheit des Nicht-Reflexionsnotwendigen etabliert seine Rationalität als ‚das Ganze‘ der Erfahrung, dessen ‚als-ob-Qualität‘ in der Ermöglichung des Überlebens besteht. Eine Regel kann die Handlungsweise nicht für ein Subjekt bestimmen, denn die faktische Bestimmung der Regel müßte sofort in eine andere umformuliert werden: die, daß Handlungen mit der Regel in Übereinstimmung zu bringen seien. Aus solcher retrospektiven Begründung der Regeln läßt sich das skeptische Argument entwickeln, man könne zu einem gegenwärtigen Zeitpunkt nie angeben, ob ein früherer Sprachgebrauch identisch mit den gegenwärtigen *und* den damaligen Intentionen sein könne. Man täusche sich zwar nicht jetzt, aber man könne sich früher getäuscht haben und das ließe sich nicht durch ein Zeigen, eine Bezugnahme zurückweisen. Faßt man jede Wahrnehmungstätigkeit als einen interpretativ-symbolischen Akt auf, dann provoziert die erkenntnistheoretische Skepsis ein grundlegendes Problem für alle künstlerische, mediale Differenzierung kulturell bedeutsamen Bildgebrauchs (und nicht erst für dessen Erforschung, Darstellung, Klassifikation), bewirkt sie doch eine Infragestellung der Grundlagen jedes Bedeutungsbegriffs. Die Schlußfolgerung, jede Sprache sei in sich unhaltbar und unsinnig, ist aber unannehmbar, weil ein Sprachgebrauch zeigt, daß Sprache möglich ist (nicht so klar ist die Möglichkeit der Bezugnahme auf ‚Bedeutung‘, ‚Sinn‘ begründet). Der Hinweis, daß private Sprache möglich sei als privates Denken privater Gegenstände⁵⁷², wäre ein zentrales Mißverständnis der Erklärung ästhetischer Interpretationen von Kunstwerken, einer Klasse von Bezugsgegenständen, die auf Deregulierung und Fremdheit, Irritation und Unverfügbarkeit angelegt sind und deren Sinn nicht im Bezug auf das Existieren ihrer Gegenstände definierbar ist. Es geht nicht darum, Sprache aus der Erfahrung des Wiedererkennens von Gegenständen zu entwickeln und ihre Wahrheit als Ausdruck des Denkens von Gedanken über Gegenstände zu begründen. Die wesentliche Intersubjektivität in der Sprache ist durch die Nicht-Identität von Bedeutung und Gegenstand, den Bruch zwischen Identifikation und Wiedererinnerung (Bezeichnung und Konnotation) bedingt.

Keine ontologische Theorie leistet den Nachweis, Privatheit der Sprache sei möglich,

570. Konrad Hoffmann, *Die Hermeneutik des Bildes*, a.a.O., S. 37f.

571. Vgl. ausführlich und brillant: Saul Kripke, *Wittgenstein über Regeln und Privatsprache*, Frankfurt 1987.

572. Vgl. Dummett, *Ursprünge der analytischen Philosophie*, S. 35.

weil damit vorausgesetzt wird, Denken und Sprechen seien identisch. Es geht skeptisch aber gar nicht um das Problem des privaten Sprechens, sondern um den Status der Nicht-Identität zwischen Denken und Sprechen als Konstitution des Ästhetischen, als Zwang zur Symbolisierung kraft des Nicht-Verfügenkönnens über Identität. Die Iteration der Interpretation macht Sprache zum Ausdruck eines Nicht-Identischen zwischen Denken und Sprechen und bedingt deshalb endlose symbolische Bezugnahmen. Die Fiktionalisierung allen Bezugs auf gesetzte Objekte (sei des Denkens oder des Sprechens) ist das Spezifische der künstlerischen Verdeutlichung der anthropologischen Differenz (daß das die Bezugnahme komplizierter macht als in den analytischen Sprachtheorien, hat mit dem ästhetischen Modell der Fiktionalisierung zu tun, das in diesen nie als eigenständiger Bereich berücksichtigt wird). Fiktionalisierung setzt Medialität als gesellschaftliche Kommunikation voraus. Sprache stellt ihre kulturelle Bedingung und transsubjektive Möglichkeit dar ('Sprache' enthält Darstellungsformen aller Art, keineswegs nur Denotationen). Man muß genau unterscheiden zwischen der ästhetisch unhintergehbaren Tatsache, daß Sprache und Begriffsbildung ‚unbegreiflich‘ bleiben (Erfahrung der Notwendigkeit, Nicht-Identität permanent interpretieren, Leben kontrafaktisch-differentiell aneignen zu müssen) und der philosophischen Konsequenz aus Wittgensteins Skeptizismus, der nachzuweisen versucht, daß Sprache und Begriffsbildung unmöglich seien⁵⁷³. Das Problem entsteht durch methodische Isolierung eines Individualobjekts (sei das eine Einzelperson oder ein Kunstwerk)⁵⁷⁴, das auf der Stufe der Beschreibungssprache dieser Isolation genau diejenigen Kategorien benutzt, die objektsprachlich reduziert werden sollen (die Isolation eines Einzelgegenstandes als Problembereich ist nur möglich, weil die implizite Voraussetzung, die Trennung von Einzelnem und Kontext, jederzeit explizit rekonstruierbar ist). Die Privatheit der Regeltwahl, die der Isolierung aufs Einzelne entstammt, ist in der Struktur nichts anderes als die Interesselosigkeit, das Apriori der subjektiven Geschmacksästhetik. Regeln können einen substantiellen Gehalt aber nur jenseits der Individualisolation haben⁵⁷⁵. Deshalb verweist die Selbstwahrnehmung der Skepsis nicht auf Getragenheit durch Identität, sondern auf die Einsicht, daß Regeln strukturiert sind durch Lebensformen. Die Rekonstruktion der Regeln führt nicht auf die Explikation der Handlungsbedingungen zurück, sondern auf die Handlungen regelnde Semantik, auf Kultur. Kontrafaktisch wird Individuelles zum Bezugsbereich der kulturellen Semantik. Regeln ändern hieße deshalb: Lebensformen ändern. Das wäre ein Beleg für die Notwendigkeit, Regularitäten als differentielle Ausdrücke der symbolischen Interpretation zu behandeln⁵⁷⁶. Daß wir die Regeln an den Reaktionen Anderer auf uns als Bestimmtheit unserer Bezugnahmen verdeutlichen können, zeigt Grundfunktionen der Kunst, die sich als fiktionale Verdeutlichung der nicht-verfügbaren Bezugnahmen strukturiert (das Luxurierende, das der Kunst, positiv oder abwertend, zugeschrieben wird, hat hier sein Wahrheitsfundament: Kunst ist Negation der dogmatischen, doktrinär ausgespielten Überzeugung, das Leben sei so in Ordnung, wie es sei). Sprache kann nicht objektiv ‚überprüft‘ werden; das Äquivalent solcher Überprüfung ist die ästhetische Wahrnehmung der Wirkungsweise der anthropologischen Bedingungen von Kultur als As-

573. Diesen Unterschied macht Kripke, Wittgenstein ... a.a.O., S. 82, gerade nicht.

574. Vgl. ebda., S. 112.

575. Vgl. ebda., S. 113f.

576. Vgl. ebda., S. 121f.

simulation von Fremdzuschreibungen⁵⁷⁷. Was erkenntnistheoretisch als bloße Selbstbehauptung der etablierten Herrschaftsdrücke erscheint⁵⁷⁸, als semantischer Totalitarismus einer ‚Gemeinschaft‘, die keinerlei Abweichung zuläßt, weil der Einzelne abweichende Regelbräuche nicht begründen kann, einer ‚Gemeinschaft‘ durch den Identitätszwang demonstrierbarer Regelfähigkeit, die dogmatisch gegen die Kultur der Differenz aufgebaut wird (behavioristischer Bodensatz noch von Wittgensteins ‚Philosophischen Untersuchungen‘), das muß durch die Ästhetik der Fiktionalität und Medialität als Paradigma der Paradigmenzersetzung gegen solche Identitätsbehauptungen radikalisiert werden. „Es gibt kein Paradigma der Begriffsverwendung, das a priori alle Lebensformen oder auch nur unsere eigene Lebensform regelt“⁵⁷⁹. Das ist ein Kernsatz für die Begründung eines erkenntnistheoretischen Skeptizismus, eines ästhetischen Bewußtseins der kulturellen Nicht-Identität. Was mit der Theorie der Fiktionalität als Pluralität von Bezugnahmen und als spezifische Variante eines Konstruktivismus der Realitäten des Möglichen (plurale Wirklichkeiten) begründet worden ist, verweist zurück auf die Kritik derjenigen Kulturkritiken, die sich auf Monokultur nicht zuletzt deshalb eingeschworen haben, um den eigenen Dogmatismus als Sensibilität zu verbergen. Damit hat eine Analyse (2.1.) begonnen, die mit der Zurückweisung des gegenapokalyptischen (sich gegenapokalyptisch wählend durch Ausschluß der Mentalitätsgeschichtlichen Dialektik zwischen dem Bann der Schönheit und der Angst vor dem Sichtbaren) Plädoyers für die ontologische Selbstgenügsamkeit des Unausprechlichen, die Einsichtslosigkeit in die zeichentheoretischen und selbstreflexiven Bedingungen endet. Die kategoriale Bestimmung des Fiktionalen beschließt eine ästhetische Kritik, die Wirklichkeit nicht jenseits der Kultur der Differenz beansprucht, sondern permanente ästhetische Selbstkritik bleibt in einer Kulturentwicklung, die nicht mit einer Vorspiegelung des Wandels zum ganz ‚Anderen‘ die Kontinuität der anthropologischen Differenz auf der Ebene der ausgebildeten technischen Medialität überspielen kann. ‚Medialität‘ darf hier gelten als deren Konkretisierung und damit als Schlüsselbegriff kultureller Aneignung.

577. Vgl. ebda., S. 128, 235ff.

578. So Kripke öfter; vgl. ebda., z.B. S. 136f., 141, 176f.

579. Ebda., S. 132; vgl. Sprache als soziale Öffentlichkeit über das Prinzip der Erklärungsnotwendigkeit von Gedanken: Dummett, Ursprünge ... a.a.O., s. 115, 137, 142.

3. Ausblick

An die Klärungsversuche von Fragen des Verstehens symbolischer Ausdrücke, von Artefakten, kulturellen Deutungen und zivilisatorischen Instrumenten, schließen sich eine Reihe von Überlegungen an, die den Status von Kunst für ästhetische Theorie und den Geltungsanspruch der ästhetischen Kritik für die Konkretisierung der alltagskulturellen Lebensformen und den Gebrauch technischer Bilderzeugungsmittel in der Mediengesellschaft betreffen. Als Grundlegung für eine zeichentheoretisch zu konkretisierende Ästhetik des Medialen, die Erörterung der Rhetoriken, Darstellungsleistungen und Ausdrucksformen der verschiedenen Sparten der aktuellen Medienkultur sowie der Interpretation der Symbolgeschichte und Kulturtheorie als zivilisatorisch bedeutsamer Entfaltung von medienkultureller Wahrnehmung, seien hier Resultate und Etappen der ästhetischen Kritik aktueller Kulturtheorien zusammengefaßt.

Die Kritik apokalyptischer und neu-harmonikaler Kulturvisionen entwickelt Kategorien nicht explizit begründeter Basisannahmen als Strukturen eines ästhetischen Verdachts¹. Apokalyptische Kulturbeschreibungen erweisen sich prinzipiell als ästhetische Nivellierung der Differenz. Sie mißachten den Bruch zwischen Objektbereich und Beschreibung, theoretisch verfaßten Interessen und Wahrnehmungsselektion im Darstellungsfeld. Anstelle einer begrifflichen Durchdringung tritt die Projektion einer unterstellten Ganzheitserkenntnis auf eine durch Theorie hermetisch geschlossene, homogene Wirklichkeit. Die vorgebliche Beschreibung einer apokalyptischen Kultur entpuppt sich als zeitgenössische Manifestation eines Solipsismus, der als Terror beschreibt, was er an Entzug der Macht des Subjektiv Einzigsten erfahren hat (2.1.). Die Faszination an harmonikaler Abstraktion ist die aus dem Erkenntnisdruck einer zugeschriebenen ‚Moderne‘ hervorgehende positivistische Kehrseite der Untergangseuphorie. Bestimmend ist hier weniger der letztlich durch die Autonomieprogrammatiken und Transzendenzansprüche der modernen Kunst erst möglich gewordene, philosophisch erneuerte, Anspruch an eine ‚Weltsprache‘ polyrhythmischer universaler Werteleitbilder, eines ‚Euro-Taoismus‘, einer umgreifenden Weltweisheit jenseits aller kulturell radikaliserter Bestimmtheit, eines Entwurfs im Allgemeinen², als vielmehr die so nur verkleidete Sehnsucht nach einer neuen Identität, die im Versprechen kultureller Unmittelbarkeitserfahrung als harmonikale Ordnungsästhetik, formverdichtete ‚Realität‘, aufscheinen soll (2.2.). Die kulturgeschichtliche Rekonstruktion der Apokalyptismus-Typologie (2.3.) eröffnet Perspektiven auf die projektiv in heilsgeschichtlich belastete Dystopie umgewandelte Negation des Zwangs zu Nicht-Identi-

1. Zur Überinstrumentierung des Denkens und einer Moderne als Generalisierung des Verdachts vgl. Matthias Götz, Andeutungen über Verdacht und Drohung, in: Hermann Sturm (Hrsg.), Der verzeichnete Prometheus. Kunst, Design, Technik. Zeichen verändern die Wirklichkeit, Berlin 1988, S. 128ff.

2. Vgl. dazu Peter Sloderdijk. Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik, Frankfurt 1989, bes. S. 30ff., 143ff., 174ff., 266ff.

tät. Apokalyptismus als Geschichtsphilosophie der Negativ-Erwartung ist rhetorisch bestimmt durch wertphilosophische Denunzierung der Massenkultur und erscheint in der Abgrenzung gegen bestimmte Lebensformen als pervertierte Hoffnung. Die symboltheoretisch dargestellte Dimension einer Utopie archaischer Entfesselung verweist dagegen nicht auf das Aufscheinen gelingender organischer Versöhnung, sondern auf die Artikulation einer eigenständigen, an Anderes nicht delegierbaren Weise des Weiterkennens durch symbolisch gebrochene, aufschiebende, ästhetische und keineswegs magische Aneignung, durch zugeschriebene Bedeutungen und virtualisierte Erfahrungen (2.4.). Die archaische Deregulierung verweist auf den symbolischen Mechanismus der Differenzbildung und die anthropologische Struktur des Angewiesenseins auf Artefakte. Intensitäts-Hoffnungen sind Zuschreibungsleistungen der Interpretation, nicht Erlösungserweckungen. Identifikationen und ihre Verbildlichung sprengen den Bann des Archetypologischen und werden als permanente Ausdrucksformen des Nicht-Identischen eingesetzt.

Ästhetische Kritik wird beansprucht als Modus der Selbstvergewisserung anderweitig nicht zugänglicher Voraussetzungen für Systeme der Künstlichkeit, d.h. eines als ‚Wirklichkeit‘ beanspruchten Entwurfs menschlicher Symbolisierung. Neuralgisch können deshalb bildhafte Visionen eines antizipierten Kulturwandels untersucht werden, in denen Zugriffe auf den Menschen sich als ästhetische Projektionen entpuppen. Solche bloß vorgestellte Wirklichkeit (2.5.) behauptet Phantasien als Abstraktionen von der anthropologischen Differenz. Das Diktat technischer Simulation (d.h. der Simulation einer Simulation: der zeichenbewußten, medialisierenden Selbsterfahrung oder Selbstabbildung des Denkens³ auf technisch, programmatisch steuerbare Projektionsebenen) verweist aber letztlich weniger auf individuelle Suggestionenformeln einer Verkümmersphantasie als auf die Möglichkeit anderer Formungen und Darstellungen des Kulturwandels. Technokratische Medienpostulate, wie immer als Visionen verkleidet, bezeugen die schon vorgeschichtlich meßbare Ausblendung der Kritik an Identität, die nicht als Interpretation ihrer Gebrochenheit nachvollziehbar ist. Die ästhetische Struktur des Nicht-Identischen und ihre Begründung als Theorie der Kunst im Kontext der Systeme von auf Erfahrungsdarstellungen angewiesenem menschlichem Wissen ist dagegen als Kritik der philosophischen Ästhetik seit Kant entwickelt worden. Simulatorisch bewußte Möglichkeiten der Repräsentation von Zeichenmodellen gehen aus der Selbstkritik einer semiotisch reflektierten Zivilisation hervor. Ästhetische Bedeutung wird nicht einem Sektor ‚Kunst‘ oder einem Darstellungsbereich von Sinnvermögen zugeschrieben, sondern als spezielle Darstellung von Erkenntnisansprüchen modellhaft beansprucht (2.6.). Die philosophische Ästhetik und ihre historisch herleitbare Fixierung auf die Theorie der Künste müssen als Etappen der Erschließung indirekter Wahrnehmung technischer Medienkultur und selektiv abgewerteter Lebensformen in der Massengesellschaft neu strukturiert und ihre Argumente in dieser Richtung konkretisiert werden. Die Ontologie des Schönen zerfällt in die interessendifferenzierte Interpretation und die aktivierte Lektüre als auf Rezeption vorgeifende Strukturen eines Kunstwerkbegriffs, der die Beziehung zwischen Form/Denotation/Repräsentation und Aneignung/Wahrnehmung/Interpretation als Kunstwerk formiert (2.7.). Damit verbunden ist ein Reflektionszuwachs. Die stetige Preisgabe und kritische Neu-Aneignung der vordem im Werk festgesetzten und fest gefügten Beziehung zwischen Zeichen und Bedeu-

3. Vgl. Angela Schönberger/Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.), *Simulation und Wirklichkeit*, Köln 1988, z.B. S. 155.

tung führt zur Überlagerung der Motivstruktur, Ikonografie und Semantik des ästhetisch fokussierenden Werkes durch Lektüre, Rezeption und damit ein modernes Paradigma. Als Reflektion auf die Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung erneuert die subjektive Aneignung die Struktur und den Gehalt der Werke. In die Werke greift eine Unabgeschlossenheit ein, in der die meta-theoretische Reflektion quer zu der Koordination des motivlichen Arrangements zu stehen kommt. Die Problematisierung einer objektiven Semantik zeigt, daß moderne Ästhetik insgesamt gegen Ontologie abgesetzt werden muß (2.8.). Die Überprüfung der fiktiven Ontologie ästhetischer Ausdrücke belegt, daß gerade die Subjektivierung eines gegenontologischen Bedeutungsbezugs die Reflektion auf die Struktur der Zeichen bewirkt⁴. Das ontologiekritische Argument betrifft heute v.a. die Negativbildung der Rezeptionsstruktur in der evolutionsgeschichtlich, neurologisch, genteoretisch und naturphilosophisch erneuerten Vision einer ontologischen Ordnungsstruktur des Realen als Gestaltreichtum, der in idealer Mischung von Information und Redundanz, Faltung und Vereinfachung, dynamischer Selbstaufformung und repetitiver Sich-Selbst-Gleichheit sich als Paradigma für den Begriff der ‚Kunst‘, die ethische und willentliche Konstruktion adäquater Bilder dieser ontologisch gefügten Ordnung, von Harmonie, Symmetrie und kompositorischer Reife, mit unbedingtem Geltungsanspruch, aufdränge⁵. Dagegen läßt sich bereits auf die Gedächtnisfunktion der Kultur als Verwendung von Texten, Instrumenten und Artefakten einer kollektiv angelegten, in Darstellungsbereichen transpersonal und überindividuell symbolisierten mentalen Tätigkeit verweisen. Gilt ein permanenter Konflikt zwischen Regulierung und Deregulierung, Habitualisierung und Ent-Automatisierung der Interpretation der Erfahrungen und gilt weiter ein Konflikt zwischen Zentrumsfunktionen und Peripherien, der Machthierarchie von Codes und den Randzonen und Grenzbereichen der Interpretationsnotwendigkeit von Existierendem, so gilt umgekehrt auch, daß gerade die Subjektivierung der Bedeutungszuschreibung als Reflektionszuwachs in einem anthropologischen und zivilisationstheoretischen Sinne interpretiert werden kann⁶. Die subjektive Aneignung betrifft keineswegs individuelle Poetiken. Felder der Massenkultur, Ausdrucksformen plebejischer Dramatisierung, Bildsatire und drastische Steigerungen ‚niedriger‘ Kulturträger stehen ebenso im Kontext dieses Kultur-

4. Solche subjektiven Poetiken sind heute konsequenterweise weniger literarisch-objektbestimmt als rhetorisch-diskursiv; literarische Beispiele: Anne Duden, *Das Judasschaf*, Berlin 1985 [Diskurs über Tintoretto und v.a. Carpaccio] und Erica Pedretti, *Valerie oder Das unerzogene Auge*, Frankfurt 1986 [Diskurs zu Hodlers Skizzierungen des Sterbens seiner Lebensgefährtin]; kulturgeschichtlich und motivlich: Klaus Theweleit, *Buch der König*, Band 1: *Orpheus und Eurydike*, Frankfurt/Basel, 1988 sowie Jean Gebser, *Lorca oder das Reich der Mütter*, Schaffhausen 1975; als Reflektion von Autorschaft und Authentizität: Felix Philipp Ingold, *Das Buch im Buch*, Berlin 1988, v.a. S. 59ff., 74ff.; Methodologisch im Sinne der hier dargelegten Verschiebung auf Reflektionsarbeit: Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutungen*, Frankfurt 1989.

5. Vgl. Gustav Britsch, *Theorie der bildenden Kunst*, München 1926; Henry Schaefer-Simmen, *The Unfolding of Artistic Activity*, Berkeley und Los Angeles 1948; Rudolf Arnheim, *Zur Psychologie der Kunst*, Köln 1977, S. 47ff.

6. Vgl. Roland Posner, *Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe*, in: Aleida Assmann/Dietrich Hart (Hrsg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt 1991 [Typoskript Kapitel 4.3.]; vgl. dagegen informationstheoretische Reduktionen zugunsten mathematisierter Gestaltstruktur bei K. Alsleben, *Informationstheorie und Ästhetik*, in: Gadamer/Vogler (Hrsg.), *Neue Anthropologie Bd. 4, Kulturanthropologie*, Stuttgart 1973, S. 321ff.

wandels⁷ wie hochreflexive, hermetische und spekulative Motivdeutungen, die als Ausdrucksträger und Vergewisserungsfaktoren eines untergründig wirksamen Bildtransports menschlicher Denk- und Affekttätigkeit im Kontext psychohistorischer und sozialgeschichtlicher Wirksamkeiten exemplarischer Bild- und Vorstellungsformeln auftreten⁸. Ästhetische und kunsttheoretische Verdeutlichungen der Ordnungsstruktur eines allgemeinen Naturbegriffs sind nie selbstgenügsam, sondern belegen die Wirksamkeit kultureller Rhetoriken und ihre konfliktive Grundlage. Typologisch läßt sich dabei für die Divergenz von Bild und Begriff, durch welche die Symbolisierung erst anthropologisch bedeutsam wird, das Konfliktmodell des Legitimations- und Illegitimitätsdiskurses zwischen Aufklärung und Gegenklärung⁹ als für die Mentalitätsgeschichte des Abendlandes entscheidende Konfiguration vorschlagen. Bedeutsam für eine aktuelle Theorie der Kunst ist gegen die Suggestion der Ordnung das Zurückweisen eines symmetrischen Instrumentalismus, der die Vernunft diesseits ihrer regulativen Funktion auf instrumentelle verkürzt¹⁰, um auf der anderen Seite die Kunst als utopisch befrachtete Ästhetik und Geschichtsphilosophie zu vereinnahmen, die gegen die Selbstbegründung der Kunst oder ihre soziale Differenzierung auf eine Mimesis verweist, die mit der Geschichte ihrer Zersetzung längst zusammengefallen ist¹¹. Zwischen den Polen einer kulturellrelativistischen Begrenzung des Verstehens auf Epochen eines reflexiv Bedeutungszuschreibung sichernden Bedarfs an symbolisch ausdrücklich verzeichneten Symbolisierungsleistungen und der Denunzierung eines Terrors des universalen Verstehenwollens¹² hat sich ästhetische Kritik als Einsicht in Struktur, Form und Anspruchsniveau der kulturell-diskursiven Argumente sowohl gegen harmonikalistische wie ontologische Theorien abzugrenzen. Der Ontologieverdacht hat sich auf eine weitere Variante neuharmonikaler Kultursuggestion auszudehnen: auf auto-poetische Theorien, die sich auf Kunst, Kultur und Natur erstrecken möchten (2.9.). Da

7. Als Beispiel aus dem kollektiven Bilderschatz des 20. Jahrhunderts: Thomas Hausmanning, Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos, Frankfurt 1989; daß die Divergenz zwischen Hoch- und Massenkultur keineswegs immer im Sinne der hochselektiven Bildungsideale des aufklärungsutopischen Bürgertums entschieden worden ist, belegen die Kommentare Lichtenbergs zu Hogarth: G.C. Lichtenberg, Die Heirat nach der Mode (Sechs Blätter). Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, Frankfurt 1966; zu den normativen Konflikten zwischen philosophischer Ästhetik und Volkskultur in diesem Kontext vgl. weiter: Klaus Herding, ‚Die Schönheit wandelt auf den Straßen‘. Lichtenberg zur Bildsatire seiner Zeit, in: Jörg Zimmermann (Hrsg.), Lichtenberg. Streifzüge der Phantasie, Hamburg 1988, S. 19-59; Berthold Hinz, William Hogarth. Beer Street and Gin Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt, Frankfurt 1984.

8. Vgl. Aby Warburg, Schlangenritual. Reisebericht, Berlin 1988, bes. S. 44ff.

9. Vgl. Jochen Schmidt (Hrsg.), Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1989.

10. So läßt sich die Position Adornos als Synthese der theoretischen Extrempositionen ‚Dialektik der Aufklärung‘ und ‚Ästhetische Theorie‘ charakterisieren; dazu Jochen Schmidt, Einleitung zu Schmidt (Hrsg.), Aufklärung und Gegenklärung, ebda., S. 28ff.; vgl. außerdem in vorliegender Arbeit die Kap. 2.3. und 2.8..

11. Zur Kritik an Adornos kunsttheoretischem Instrumentalismus: Birgit Recki, Aura und Autonomie... a.a.O., bes. S. 129ff., 137ff., 158ff.; zur Geschichte des Mimesis-Begriffs in diesem Kontext: Hans Blumenberg, ‚Nachahmung der Natur‘. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders., Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 55-103, hier S. 77ff.

12. Vgl. Jochen Hörisch, Die Wut des Verstehens, Frankfurt 1988.

sich keine gegenstandstheoretischen Argumente mehr für die Auszeichnung der Avantgarde-Experimente des 20. Jahrhunderts beibringen lassen und deshalb das Insistieren auf dem ‚interesselosen‘ Schein die Uninteressiertheit der Theorie spiegelt, die das Zusammenspiel der menschlichen Vermögen auf die metaphorische Funktion der ‚harmonischen Ordnung‘ in versinnlichenden Werk projiziert, der Kunst weiter aber keine Erkenntnisfunktion zugesteht und Ästhetik nicht als Kritik gesellschaftlicher Bedeutungsansprüche und Denkhaltungen gelten läßt, liefert die Unterscheidung zwischen alltagskulturellem und künstlerischem Sachverhalt keine stichhaltige Differenzierung, erst recht keine Gebietssicherung mehr. Möglichkeiten, ‚Stil‘ als Zuschreibung über Metaphern zum Bestandteil der ästhetischen Struktur und der stofflichen Faktoren der Kunstwerke zu machen, verweisen nicht allein auf den experimentellen Charakter der Kunst und auf die Gefahr konzeptueller Überverzeichnung (Eliminierung der als Erfahrung eigenständig durchgearbeiteten stofflichen Widerstände durch bloß artifizielle simulatorische Zeichenstrategien), sondern auf die gesellschaftlich entscheidenden Regulierungssysteme. Deren Besonderheit wird auto-poetologisch in die Selbstreproduktion der System-Umwelt-Relationen verflüchtigt, ihre Bestimmtheit wird zum Mechanismus der Bestätigung des Unbedeuteten. Diese harmonikale Struktur erscheint als poetische Variante des älteren informations-theoretischen Irrtums einer objektiven Bemeßbarkeit der ästhetischen Nachricht. Solche Verallgemeinerung wird aus der menschlichen Empathie und Sympathie hergeleitet und gilt als ontologisches Korrelat zur Selbstreproduktion der menschlichen Introspektion, welche ‚Ordnung‘ der Welt als Qualität der Selbstbetrachtung und ihre stoffliche Realität am mentalen Akt der Einstimmung in bloße Selbstwahrnehmung behauptet. Ästhetische Struktur erscheint hier als natürliche Strukturordnung; die blind allgemeine Ästhetisierung der ‚Natur‘ läßt den dialektisch unabdingbaren Gegenpol der zivilisatorischen Distanzierung, die Repräsentation angenäherten Engagements, die verlebendigende Affektsteigerung in der leeren Behauptung souveräner Unbetroffenheit sich verflüchtigen. Diesen Fehler teilen generell überzeichnete Simulationstheorien, die sich als bloß immaterielle Zeichenstrategien behaupten, ohne ihre formenden Kategorien aus den Widerständen des Objektbereichs, dem stofflichen Zusammenhang zu entwickeln. Zivilisationstheoretisch interessant ist nicht die bloße Behauptung der Verschiebung der Zeichen auf die Einsicht in die Verwendung von Zeichenstrategien, sondern ihr stofflich-strategischer Ausdruck im massenkulturellen Rezeptionsverhalten, der konkrete Nachweis ihrer rhetorischen Handhabung, ihrer psychosozialen Wirkungsstruktur und ihrer hermeneutisch-ikonologischen Prägekraft gegenüber angeeigneten und modifizierten Traditionen. Unausweichlich scheint die als ‚Kultur‘ bearbeitbare Zentralisierungsfunktion, die menschliches Handeln im Kontext der Natur beansprucht. Symbolsysteme verweisen auf die Notwendigkeit, gesetzte Realitäten fiktiv zu erschließen. Die kontrafaktische Zurechnung von Bezeichnungsleistungen erscheint zunächst als Viele-Welten-Theorie, wird dann aber als je problematischer Bezug der Theorie auf den durch sie zu rettenden Theoriemangel¹³ präzisiert (2.10.). Mit der Erneuerung des Metaphysikproblems einer Bezugnahme auf nicht-existierende Gegenstände, deren Nicht-Existenz ästhetischer Vernunft als Realisierung ihrer Bedeutung erscheint, verbindet sich die für Methoden der Kunstgeschichte, Kunsttheorie, aber auch ästhetische Theorie be-

13. Zum Begriff der rettenden Kritik vgl. Jürgen Habermas, *Bewußtmachende oder rettende Kritik*, a.a.O.; Rudolf Lüscher, *Intensität und Einklang: Einige Motive bei Kraus und Wittgenstein*, in: ders., *Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse*, Zürich 1984, S. 280ff.

deutsame Versuchung, bildnerische Ausdruckskräfte und das Visuelle als Paradigma einer Enthistorisierung und Ent-Sprachlichung zu einem vorgeblich Eigentlichen zu steigern. Die Kritik an einer spezifischen Bild-Hermeneutik wurde mit Hinweisen auf die durch öffentliche Symbolisierung gerade zwingend geleistete Ununterscheidbarkeit der begrifflichen und der nichtbegrifflichen Anteile menschlichen Denkens und Wahrnehmens durchgeführt. Diese Ununterscheidbarkeit ist das Gegenteil eines homogenen Substanzialismus, denn die Untrennbarkeit von in dieser Art funktionalisierten menschlichen Geistestätigkeiten ist die ausschlaggebende Bedingung, jeweilige Bedeutungen als bestimmte und von anderen unterschiedene darstellen zu können.

Es geht um die Herausarbeitung einer ästhetischen Differenz und die Interpretation der durch Kohärenz menschlicher Denkhandlungen motivierten Nicht-Identität gegen die prä-tendierte Bildverehrung und ihre Maxime, nur im offenbarend schweigend Unverfügbaren der Bilder liege deren ästhetische Relevanz. Solche vorgeschichtliche Ursprungsidentifikation von Innen und Außen, Denken und Sprechen (als beredtes Schweigen), Erfahrung und Bewußtsein, Bild und Begriff plädiert für Introspektion und Unmittelbarkeit. Hier ist aus dem philosophischen Diskurs der ästhetischen Theorie im engeren Sinne auszubrechen. Es gilt, solche methodischen und erkenntnistheoretischen Suggestionen als in den mentalitätsgeschichtlichen Prozeß der Neuzeit (z.B. als Dialektik von Prädominanz des Visuellen und Horrorisierung durch vermutete Bildwirkungen) einbezogene Propaganda-Rhetoriken zu untersuchen. Die Überleitung zum konkreten Studium der Massenkultur, Alltagsästhetik und technischer Medienstrategien ist nicht Folge bloß kultureller Beobachtung und Umwertung des Anteils der Künste am Kulturwandel, sondern ein durch die Zivilisierung erwirkter Selbstwiderspruch des ästhetischen Kategorienapparates in seiner einseitigen Verpflichtung auf Verkörperung des Erkennens subjektiver Vermögen einerseits, vorschulend-propädeutischer Erkenntnisfundierung andererseits. Die Explikation der ästhetischen Struktur zielt auf ‚Fortschritt‘. ‚Fortschritt‘ in einer nicht-instrumentellen, sondern regulativ geschärften Dialektik der Aufklärungsvernunft kann bestimmt werden als Einsicht in die Zeichenstrategien zur Erzeugung der Rhetoriken und damit der Explikation der immanenten Strukturen und Komplexitäten. Das Diktat des Augensinns als der modern regulierten vorherrschenden Wahrnehmungsform verweist auf den Zeichenbezug und die Strukturierung der Realität. Die ästhetische Kraft dieser Bezugnahme muß vom exklusiven Bereich der philosophischen Kunsttheorie abgezogen und auf das Feld der alltagskulturellen Lebensformen und ihrer Repräsentationsleistungen ausgedehnt werden. Die theoretische Strukturierung dieses Übergangs und die argumentativen Konsequenzen hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Medienkultur, Ästhetik und modernem Leben sind im Stoffbereich aktueller Kulturtheorien als ästhetische Kritik entwickelt worden. Das läßt sich folgenderweise verdeutlichen:

1. Kunst ist im 18. Jahrhundert — und für die philosophische Theorie bis heute — das hochselektive Beispielfeld kultureller Wertbildung für die Selbstwahrnehmung der subjektiven Geschmacksfähigkeit. Dieses stark akzentuierte Verhältnis zu Fragen der Kultur — Bildung, Weltläufigkeit, Informiertheit, Agilität, diskursive Kompetenz — ist durch Leistungen der Kunst selber problematisiert worden. Ihre Selbstbegründung in der Epoche der klassischen Moderne radikalisiert einen autonomen Erkenntnisanspruch gegen die Wissenschaften. Kunst wird nun exemplarisch für die individuelle Durcharbeitung eines außerwissenschaftlichen Verstehensanspruches. Die Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung wird abhängig von der Durcharbeitung von Erfahrung und einer indivi-

duell strukturierten Semantik. Die Erkenntnisleistung der Kunst verschiebt sich von der hochkulturellen Wertbildung auf die Deregulierung gesetzter Erfahrungen und die Ent-Automatisierung der eingeschliffenen Diskurse. Im selben Maße werden vormem vernachlässigte, verachtete oder schlicht unbemerkte Bereiche der massenkulturellen Ästhetik der Lebensformen als ästhetisch kritikfähige, differentielle, philosophisch interessante Darstellungsmodelle zugänglich. Kunst wird zu einem ästhetischen Modell von Aneignung, das nicht der Sphäre des Bewußtseins bruchlos unmittelbar zugeschrieben und dessen Leistungen nicht im Sinne einer Kontrolle über die Signifikation und Bedeutungsgrößen festgesetzt werden können.

2. Die Deregulierungsfunktion der Kunst verweist nicht nur auf die exemplifizierenden Objekte des Kunstbereichs, sondern zunehmend auch auf ästhetische Suggestionen allgemein. Die deutlich werdende Umformung der Industrie- in eine Kulturwirtschaftsgesellschaft¹⁴ zeigt, wie künstlerisch entwickelte Virtualisierungen von Handlungen, Erfahrungen, Einstellungen und Denkakten alltagskulturell gehandhabt werden können. Die Gefahr eines Verlustes ästhetischer Signifikanz durch wahrnehmungstheoretisch falsche Aufhebung differenzierender Bereichsgrenzen kontrastiert der visionären Hoffnung auf eine eingreifend umgestaltete Lebensweise durch die Realisierung der Utopie des Ästhetischen. Die ästhetische Kraft der Deregulierung gilt es, als Potential einer Kritik suggestiver Kulturtheorien — gespannt zwischen den Faszinationspunkten der Apokalypse und der neuen Harmonik — zu nutzen. Die kulturtheoretische Modellbildung der alltagskulturellen Aneignung der ästhetischen Traditionen beinhaltet eine konsequente Kritik aller Unmittelbarkeitssuggestionen. Das gilt auch für den reflexiven Bereich einer philosophisch erschlossenen Funktionalisierung der Kunst für Zwecke einer geschichtsphilosophischen Mimesis.
3. Die Deregulierungsfunktion und die wachsende kulturelle Differenzierungskraft der Alltagskultur, transformiert in Aneignungsformen, läßt sich theoretisch als wachsendes Bewußtsein der Verwendung von Zeichen und der Einsicht in die Handhabung von Zeichenmodellen beschreiben. Das bedeutet aber keineswegs eine simulatorische Vorherrschaft oder Selbstgenügsamkeit von Zeichen, die sich gänzlich von Realität gelöst haben. Es muß prinzipiell und ohne Abstriche daran festgehalten werden, daß die Einsicht in die Zeichenstrategien nicht die Zeichenwelt ästhetizistisch verselbständigt und als nominalistischen Triumph gegen Realität ausspielt, sondern daß diese Einsicht zur Differenzierung der Realitätsbereiche beiträgt, daß also aus dem Selbstbewußtsein der Artefakte ‚Zeichen‘ eine geschärfte Sensibilisierung der Wahrnehmung der Zeichenvoraussetzung als unverfügbarer Realitäten hervorgeht und kein ästhetischer Triumph des abstrakten, zeichensimulatorischen Subjektes. Vielmehr wird die Nicht-Identität zwischen Zeichen und Bezug und damit die stofflichen Widerstandsvoraussetzungen gegen Nominalismus als Realitätskraft konkretisiert. Das Insistieren auf der Komplexitätssteigerung durch Einsicht in die Artefakte wendet sich einzig gegen Suggestionen der Eigentlichkeit, Authentizitätsvorgaben und die Auszeichnung einer primären physischen gegen eine illegitime zweite Realität der mentalen und imaginären Akte. Die gehaltvolle Differenzierung der Realität ist das relevante Erkenntnisinteresse, nicht die suggestive

14. Vgl. dazu Bazon Brock, *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit*, a.a.O.; Eberhard Knödler-Bunte (Hrsg.), *Kultargesellschaft. Inszenierte Ereignisse, Ästhetik und Kommunikation* 67/68, Berlin 1987.

Selbstgenügsamkeit in sich zirkulierender Zeichensysteme. Kulturtheoretisch ist die ästhetisch geleistete Erschließung der modernen Massenkultur mit der radikalen Absage an die Idee des bloßen Fortschritts und an die Akzentuierung der Aneignung von Wert-sphären verbunden, deren Dialektik und Sprengkraft nicht der Abstraktion ‚Hochkultur‘ vorbehalten werden können¹⁵.

4. Der Prozeß der Semiotisierung ist ein zivilisatorischer Prozeß. Er ist wesentlich bestimmt durch den Konflikt zwischen den Zentren der sich als herausragend setzenden Codes und den peripheren, alternativen Rhetoriken einerseits, die Grenze der Semiotisierung durch De-Semiotisierung, d.h. die Ent-Zeichnung der Bedeutungen durch Realitätserfahrungen mit der Bestimmung, daß als Wirklichkeit gelten kann, was sich individueller Bezeichnung und Regulierung entzieht (in diesem Sinne ist die Welt der sozialen Symbolik und ihrer Institutionen für das Individuum eine quasi-physikalisch verbindliche) andererseits. Interpretation ist nicht allein unabschließbar. Sie ist auf Realitätsaneignung gegen den abstrakten Universalismus des bloßen konstruktiven Immaterialismus der Zeichen angewiesen.
5. ‚Simulation‘ kann als Selbserfahrung menschlicher Interpretation in dem Sinne gelten, als operative und symbolische, wahrnehmungsspezifische und semiotische Funktionen der Intelligenz auf permanente, zusätzliche Projektionsleistungen angewiesen sind, wenn ihre Bezugnahmen als Selbstdifferenzierungen der Erkenntnisvermögen erfahren werden sollen. Deshalb läßt sich ‚Simulation‘ besser als ästhetisches Probehandeln in der Massenkultur konkretisieren denn als Versinnbildlichung einer spezifischen Denkerfahrung anhand künstlerisch hochselektiver Beispielgebungen. Die ästhetische Kritik akuteller Kulturtheorien plädiert für die Aktualisierung der philosophischen Theorienmodelle im Feld der Selbstwahrnehmung solcher massenkulturellen Darstellungsformen. In dieser ästhetischen Kritik ist die Möglichkeit des Studiums technischer Medien (als Ausdrucksformen und als Arbeitsstruktur) propädeutisch angelegt. Eine neue Bildsprache und kultureller Umgang mit technischen Informationen ist weniger durch die Suggestion kultureller Attitüden bestimmt als vielmehr in Kontinuität einer erneuerten, kritisch angeeigneten Geschichte der Ästhetik stehend. Die Innovation technischer Programme radikalisiert nach rückwärts in die Geschichte aufgebaute Fragestellungen eines Verhältnisses von Zeichen und Bedeutung, Wirklichkeitsbegriff und Bewußtsein, das nie ontologisch gilt, sondern immer schon von simulatorischer Selbstverdeutlichung des Kulturverstehens durchsetzt gewesen ist.
6. Die historisch erschlossene Dimension einer Ästhetik als Fiktionalisierung und Simulation verweist auf die historisch akute Befragung der Kultur als einer Inszenierung von Fälschungen. Der Bezug zur Wahrheit erscheint heute als Bewußtseinsleistung einer Darstellungstechnik, deren Fälschungsbezug in jedem ihrer Entwicklungsmomente nachvollzogen werden kann¹⁶. Dieser spezifische Konstruktionsbezug läßt sich theoretisch in unterschiedlichem Konsistenzanspruch vortragen: als künstlerische wie kunst-

15. Walter Benjamins Werk markiert hier als ganzes einen Durchbruch zu einer solchen Kulturkritik; vgl. neben den programmatischen ‚Thesen über den Begriff der Geschichte‘ die in deren Gesamtkontext, den Aufzeichnungen des Passagenwerks, genannten Leitmotive: Benjamin, Das Passagenwerk, a.a.O., S. 575 [N 2,2], 585 [N 5a; 7].

16. Vgl. Hans Ulrich Reck, Imitationen. Von der echten Lust am Falschen [Projektskizze eines Ausstellungsvorhabens], in: Zeitschrift für Semiotik, Band 10, Heft 3, Tübingen 1988, S. 283-290.

geschichtliche Modellbildung eines durch Anlehnung an Imitationsvorhaben erst möglichen Kreativitätsbewußtseins¹⁷; als generelle kulturgeschichtliche Verdachtsvorgabe für die historische Kritik von Besitzansprüchen von der Konstantinischen Schenkung bis zu den Hitlertagebüchern, dem falschen Demetrius bis zu van Meegeren, Ossian bis Julchen Schrader, dem Igorlied bis zu Lyssenko, dem Briefwechsel zwischen Abälard und Heloise bis zur Schubert-Symphonie¹⁸; als radikalierter ideologiekritischer Verdacht und anti-metaphysische Einstimmungsübung in den Sinn der totalen Sinnprofanierung¹⁹; individualpsychologisch und soziotheoretisch als lebensgeschichtlich aufgebaute Kompetenz für unerläßliche Traditionsadaption und die für späteres Probehandeln unabdingbare Anverwandlung von Rollenvorgaben²⁰; schließlich — im eigentlichen philosophisch-ästhetischen Diskurs — als ästhetische Identifikation des Unnachahmlichen, wobei die autographische Auszeichnung des Originalen vom Vorwissen um die Zuschreibung der Kunst (Sprechakte, Institutionen, Präntentionen) abhängt²¹. Spekulativer Endpunkt des Falschheitsverdachts ist die kulturkritische Suggestion, Phantasie als utopischer Hunger nach dem Wahren korreliere schon anthropologisch und geschichtlich mit der Tatsache von „phantasiebegabten Wesen..., die auf die deprimierende Evidenz ihres falschen Lebens mit geschichtemachenden Entwürfen einer zu suchenden wahren Welt antworten. Unverkennbar laufen alle Spuren des Falschen beim Menschen zusammen“²², wobei die theoretische Erklärungsbedürftigkeit der Wahrheit oder Falschheit eines erkannten Totalitätsprinzip des Falschen in solchen Überlegungen in der Regel hinter die zeitspezifischen (auf die 80er-Dekade bezogenen) Ausdruckswerte des Kulturempfindens zurücktritt.

7. Ästhetische Kritik zeigt die differentielle Struktur des Bewußtseins im anthropologischen Kontext. Dessen ästhetisches Fundament bestimmt sich als unverfügbare Vermittlungsstruktur. Repräsentation ist als jeweilige Bezugnahme diesseits ontologischer Identitätsgarantien zu leisten. Es gibt keine Unmittelbarkeit der Sinnbilder, auch keine der Interpretationsmaterie. Die ästhetische Begründung der Kulturtheorie versteht das Ästhetische als Selbstreflektionsmodus der Begründung von Erkenntnisansprüchen. Sie wendet sich gegen formalistische Wissenschaftstheorien. Ihre Skepsis gegen die Parzellierung des Wissens in nomothetische Bereiche und die Subjektivierung ideographischer Form- und Mustererkenntnis erweist zwar das Nachdenken über Kunst als spezifischen Anwendungsfall ästhetischer Reflektion. Das ästhetische Argument wird aber wesentlich weiter gefaßt und erstreckt sich auf Fragen der Bestimmung der Kulturentwicklung und Systeme der symbolischen Darstellung menschlicher Erfahrungen überhaupt. Ästhetisch meint deshalb: das Bewußtsein, weder über ontologische Identitätsgarantie noch über sensuelle Evidenzen verfügen zu können, sondern Wahrheit als auf

17. Egbert Haverkamp-Begemann, *Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso*. New York 1988.

18. Karl Corino (Hrsg.), *Gefälscht: Betrug in Literatur, Wissenschaft, Musik, Kunst und Politik*, Nördlingen 1988.

19. Karl Markus Michael, *Lob der Fälschung. Eine Blütenlese*, in: ders., *Von Eulen, Engeln und Sirenen*, Frankfurt 1988, S. 522-548.

20. Lawrence Kohlberg, *Zur kognitiven Entwicklung des Kindes*, Frankfurt 1974, S. 131-255.

21. Nelson Goodman, *Die Sprachen der Kunst*, a.a.O., S. 109-132.

22. Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus*, a.a.O., S. 320.

das Ganze der Erfahrungen bezogene Konstruktion, als aus Interpretation hervorgehende hypothetische Erkenntnis problematisieren zu müssen. Die Erkenntnisse lassen sich darstellen kraft Zunahme der Verschiebung der Interpretationen auf die Wahrnehmung der durch andere Interpretationen bereits geleisteten Vorgaben für Bedeutungszuschreibungen. Aus diesem weitgefaßten Kulturargument heraus erscheint die Reduktion der Ästhetik auf eine Gegenstandstheorie der Kunst weder als möglich noch als gehaltvoll. Der Gehalt geht aus der Konstruktion der Darstellung der Nicht-Identität hervor. Anthropologische und zivilisatorische Selbstdifferenzierungen zeigen die Kulturmodelle als sozial wirksame Symbolisierungen. Die Sprachen der Künste im engeren Sinne sind von den Institutionen gesellschaftlicher Bedeutungsbildung im weiteren Sinne nicht strikte zu trennen. Die Bedeutung der sich selbst bewußten Fiktionalisierung liegt in der stetig erneuerten Aneignung des theoretischen Potentials, das aus dem Begreifen des in ihr nie auflösbaren, motivational zu erneuernden Theoriemangels entwickelt wird.

Die als ästhetische Kritik von Kulturtheorien vorgezeichnete Relevanz der Medialität ist als Symbolisierung des Nicht-Identischen bestimmt worden. Zivilisatorische Komplexitätssteigerung und anthropologische Unbedingtheit der Grenzen menschlicher Erkenntnisvermögen lassen sich prinzipiell ästhetisch beschreiben. Zivilisatorisch wurde ästhetische Kritik als theoretische Beschreibung des Zuwachses komplexer Erkenntnisbildung akzentuiert, die sich vom Erfassen eines Gegenstandes zunehmend auf das Erfassen der zeichengeleiteten Interpretation des Gegenstandes und, weiter, auf die Einsicht in Modelle zur Erzeugung zeichengeleiteter Erfassung von Gegenständen verlagert. Das Prinzip fortgesetzter Interpretationen zeigt, daß Bedeutungen retro-projektiv und utopisch zugleich aufgebaut werden. Utopisch, weil die Nicht-Identität als Ursprung von Kultur immer neu angeeignet werden muß, aber nie aufgelöst werden kann. Retro-projektiv, weil wegen der Einsicht in die Unverfügbarkeit von Identität historische Bezüge durch aktuelle Rezeptionsleistungen entstehen. Die ästhetische Begründung des Geschichtsbewußtseins hat in dieser unauflösbaren kritischen Dialektik von utopischen und retro-projektiven, regulativen und kritischen Bezugnahmen ihren Ort. Bedeutung und Bezug, Sinnzuschreibung und Wahrheitsbestimmungen sind kommunikative Momente einer symbolischen Tätigkeit, die ohne Projektion auf ein die Zeichenstruktur darstellendes Medium (Bühne, Bildschirm, Rolle, öffentlicher Erfahrungsraum) nicht begründet werden kann.

Die theoretische Kritik von Kulturästhetiken leitet über zur Einsicht, daß Kultur als Medienkultur zu differenzieren ist. Die Reflektion auf die gesellschaftlichen Bedingungen der Symbolisierung, die Aneignung der Bedeutungen als einer vorgängig überindividuell und trans-subjektiv strukturierten Sprache eröffnen einen aus der Theorie der Bezugnahmen entwickelten Begriff medialer Kultur. Ästhetik wird weiter zu konkretisieren sein als Wahrnehmung der auf Lebensformen alltagskulturell einwirkenden Zeichenmodelle, Rhetoriken und Inszenierungsstrategien²³. Darin kulminiert die geforderte Überwindung der obsoleten philosophischen Suggestion, Ästhetik als subjektive Geschmackstheorie einerseits, als bloß sinnlich bestimmten Erkenntnismechanismus im Vorfeld der Operationen andererseits auf Vorschulung der instrumentell verkürzten Rationalität begrifflich einzu-

23. Dazu Hans Ulrich Reck, *Ästhetische Kritik. Eine Theorie der Medienkultur. Teil 2: Medialität – ästhetische Konstruktionen der Differenz*, Habilitationsschrift, Wuppertal 1990 [publiziert unter dem Titel *Zugeschriebene Wirklichkeiten. Zur Ästhetik gegenwärtiger Medienkultur*, 1991].

schränken. Ästhetik wurde hier herausgearbeitet als Aktivierung der Erfahrungsinterpretation durch Bezugnahme auf verschobene, problematisierte, aufgebrochene und differentiell deregulierte Realität.

Die utopisch-korrektive Deregulierung der Wirklichkeitssemantiken legt nahe, Kunst als Erkenntnisvermögen allgemein kulturtheoretisch zu begreifen, als simulatorische Zeichenkonzeption, nicht als gegenstandstheoretischen Bereich. Leitend war dafür das Interesse an der spezifischen ästhetischen Konstruktion der Symbolbildung für all das, was durch den Druck des Nicht-Identischen weiter modifizierende, alternative und divergierende Interpretationsbedürftigkeiten an bereits geleisteter Wirklichkeitsaneignung eröffnet. In dieser Hinsicht sei hier abschließend und summarisch auf das Verhältnis von Utopie und Aktualisierung als ästhetische Differenzierung der aktuellen Kultur verwiesen. Die Systeme des Schönen sind zerfallen. Es gilt, von den immer noch druckvollen Restbeständen monokultureller Wertüberzeugungen Abschied zu nehmen und die philosophischen Restriktionen des Ästhetischen in der Verpflichtung auf gegenständliche, exemplarische Kunstwerke und ihre Spiegelfunktion für literarische Bildung, geschichtsphilosophische Resistenz, geschmacklich ermächtigte Subjektivität aufzubrechen. Der Abschied vom Prinzipiellen kann so zu einer ästhetischen Leistung werden. Ästhetische Kritik ist der Modus einer Selbstdifferenzierung des Realen und damit die Leistung einer Kultur der Differenz²⁴, von Lebensformen, in denen mediale Fiktionalisierung als Voraussetzung für ästhetische Bestimmungen und Objekte leitend werden. Es geht um die Darstellung des Verstehens von Darstellungen und, weiter, die Einsicht in Bezeichnungsmodelle für die Darstellung von Darstellungen. Sektorisierungen zwischen Kunst und Kultur, Philosophie und Fiktion, Kultur und artifizieller Dramatisierung sind nicht stichhaltig. Philosophie, Kunst und Sprache sind Momente der Realität, die sie beschreiben und deren Beschreibungsformen sie für Selbsterfahrung objektivieren. Die wachsende Einsicht in die Interpretationsvoraussetzungen solcher Inter-Medien wie Kunst- und Philosophie spiegelt sich am Zuwachs an technischen Bilderzeugungsmodellen. ‚Innovation‘ kann allerdings nicht selbstgenügsam und abstrakt gelten. Neu ist, absolut gesetzt, nur, wessen Herkunft nicht erkannt worden ist²⁵. Utopische Aktualisierungen verweisen auf Leistungen medialer Erkenntnisse. Wie diese das, was ästhetische Kritik als Theorie leistet, in konkreten Gestaltfindungen zugänglich macht, leisten jene, was Identität historischen Traditionen überschreibt: Verständnis für eine bedeutsam werdende Vorgeschichte. Geschichte geht aus der Differenzierung der Ungleichzeitigkeit durch Selbstwahrnehmung und Reflektion der Bedürfnislagen einer Gegenwart hervor. Erst Aktualisierungen bilden die stoffliche Evidenzbehauptung (durch Exemplifizierung) eines fortlaufenden und im Fortlauf seiner selbst sich kontinuierenden Traditionszusammenhangs.

Der aktuelle Kulturwandel vollzieht sich unter der Perspektive einer technischen Verfügbarkeit über Archive menschheitsgeschichtlicher Imagination. Utopische Differenz ist deshalb schon durch die drohende Reduktion des Symbolischen auf Piktogrammatik und

24. Näher ausgeführt bei Brock, *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit*, a.a.O., S. 15ff., 176ff., 191ff., 323ff. usw.; außerdem: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt 1988.

25. Ausführlicher an Beispielen: Hans Ulrich Reck, *Das Ringen um den Gegenstand. Design zwischen Kunst, Kult und Lebensform. Eine Kritik der Neuheiten*, in: *Kunstnachrichten* 6/1986, Zürich, hier v.a. S. 164-171.

Signale, signaletische Befehlsordnungen, erzwungen. Ästhetische Kritik und die Intention einer Kultur der Differenz wenden sich gegen die dualistisch verhärtete Opposition von positivistischer Kulturharmonik und melancholischer Untergangseuphorie. Da diese Darstellungsstrategien materiell auf den Objektbereich der präbendierten Beobachtung einwirken, kann als Bestimmungsfaktor des Kulturwandels die immer stärker theoretische Verfassung der einzelnen Darstellungspraktiken anerkannt werden, ohne daß dafür die reflexive Explikation die Äußerungsnorm darstellte. Nur in solcher kritischen Reflektion lassen sich die apokalyptischen als notwendige Kehrseite der technokratischen Stilisierungen durchschauen und Potentiale ihrer Befragung von Sinn und Tradition bis hin zu modernen Mythologien in der technischen Medienkultur aneignen. Die theoretische Aufarbeitung der mythopoetischen Suggestionen aktueller Kulturtheorien verweist auf einen in langer philosophischer Tradition vorgebildeten Mangel an dezidiert ästhetischer Fundierung des Zusammenwirkens menschlicher Erkenntnisvermögen und von Darstellungsleistungen diesseits einer kulturell selektiven Wertbehauptung, die sich historisch auf die bürgerlich nicht eingelöste Utopie des Aufklärung unabwendbar in Aussicht stellenden Weltbürgertums zurückführen lassen. Gegen die kompensatorische Funktionalisierung des Ästhetischen erscheint es zeitgeschichtlich sinnvoll, das Zynismuspotential²⁶ der trivialen Medienkultur und die konkreten Mytho-Poetiken der technisierten Massengesellschaft sinnkritisch zu nutzen. Philosophisches Denken muß in diesem Kontext seine Begrifflichkeit an der Struktur des Realen motivieren. Es kann sich nicht länger als Fortsetzung der in subjektive Geschmacksdiktate verbannten hochkulturell suggerierten Ästhetik eines interesselosen Kunstgenusses oder als Form sensueller Erkenntnisbezüge behaupten. Es sind die zynismusfähigen Niederungen der banalisierten, trivialen Medienkultur, die den Prüfstein ästhetischer Reflektion und des Anspruchs einer zweiten Aufklärung darstellen. Die Beispielgebung alltagskulturell wirksamer Rhetoriken und Rezeptionen transformiert die philosophisch etablierte Verachtung der Massenkultur in eine aktualisierte Moderne, deren Anwendungsfall nicht die Geschichte der genialen Ausnahmen von Goethe bis Homer, sondern die Differenzierungskraft des Gewöhnlichen liefert. Die zweite Aufklärung zieht eine Normalität in Betracht, die sich als ästhetisch komplexe, rezeptionstheoretisch entwickelte Symbolisierung herausstellt. Sie eröffnet notwendige Perspektiven radikalierter Selbstreflektion nicht allein im Medienzeitalter, sondern der Wahrnehmung der Kultur als Verdeutlichung ihrer medialen und fiktionalen Bedingungs Momente.

26. Vgl. Peter Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt 1983; Niklas Luhmann, Soziale Systeme, a.a.O., S. 286ff., 593ff.

4. Literatur

- Theodor W. Adorno: Versuch, das Endspiel zu verstehen, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 11, Frankfurt 1974, S. 281ff.
- ders.: Negative Dialektik, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt 1973, S. 7-412
- ders.: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt 1970
- ders. u.a.: Studien zum autoritären Charakter, Frankfurt 1973
- Christopher Alexander, Sara Ishikawa u.a.: A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction, New York 1977
- K. Aulsebrook: Informationstheorie und Ästhetik, in: Gadamer/Vogler (Hrsg.), Neue Anthropologie Bd. 4, Kulturanthropologie, Stuttgart 1973, S. 321ff.
- Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen. Erster Band: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution (1956), 1980, 5. Auflage, München
- ders.: Die Antiquiertheit des Menschen. Zweiter Band: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution, München 1980
- Karl-Otto Apel: Von Kant zu Peirce: Die semiotische Transformation der Transzendentalen Logik, in: ders., Transformation der Philosophie, Bd. 2, Frankfurt 1973, S. 157ff.
- ders.: Diskurs und Verantwortung. Das Problem des Übergangs zur postkonventionellen Moral, Frankfurt 1988
- ders. (Hrsg.): Charles Sanders Peirce, Schriften II: Vom Pragmatismus zum Pragmatizismus, Einleitung, Frankfurt 1987
- ders. u.a.: Hermeneutik und Ideologiekritik, Frankfurt 1971
- Louis Aragon, Pariser Landleben [Le paysan de Paris, 1926], München 1969
- Hannah Arendt: Elemente totaler Herrschaft, Frankfurt 1958
- Aristoteles: Kategorien/Lehre vom Satz (Organon I/II), Hamburg 1974
- ders.: Elemente der aristotelischen Logik. Zusammengestellt, übersetzt und kommentiert von Adolf Trendelenburg, bearbeitet und neu herausgegeben von Rainer Beer, Reinbek 1967
- ders.: Über die Seele, übers. v. Willy Theiler, Reinbek 1968
- Rudolf Arnheim: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln 1972
- ders.: Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977
- ders.: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, (Neufassung), Berlin/New York 1978
- ders.: Entropie und Kunst. Ein Versuch über Ordnung und Unordnung, Köln 1979
- ders.: Die Dynamik der architektonischen Form, Köln 1980
- ders.: Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1983
- Antonin Artaud: Das Theater und sein Double, Frankfurt 1969
- ders.: Die Tarahumaras/Revolutionäre Botschaften, München 1975
- ders.: Heliogabal oder Der Anarchist auf dem Thron, München 1978
- ders.: Briefe aus Rodez, München 1979

- Isaac Asimov: A Choice of Catastrophes, New York 1979
- Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt 1991
- Rosario Assunto: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln 1982
- Jacques Attali: Die kannibalische Ordnung, Frankfurt/New York 1981
- Gaston Bachelard: Der neue wissenschaftliche Geist, Frankfurt 1988
- ders.: Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes, Frankfurt 1978
- ders.: Epistemologie. Ausgewählte Texte, Frankfurt u.a. 1974
- Hans-Dieter Bahr: Vom Umgang mit Maschinen, Tübingen 1983
- A. Bamme: Maschinen-Menschen, Menschen-Maschinen, Hamburg 1983
- Klaus Bartels: Zwischen Fiktion und Realität: Das Phantom, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 9/1987, Heft 1/2, S. 159ff.
- Roland Barthes: Mythen des Alltags, Frankfurt 1964
- ders.: Literatur oder Geschichte, Frankfurt 1969
- ders.: Kritik und Wahrheit, Frankfurt 1967
- ders.: Elemente der Semiologie, Frankfurt 1979
- ders.: Cy Twombly, Berlin 1983
- ders.: Das System der Mode, Frankfurt 1985
- ders.: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt 1988
- Georges Bataille: Die psychologische Struktur des Faschismus/Die Souveränität, München 1978
- ders.: Das theoretische Werk, München 1975
- ders.: Der heilige Eros, Frankfurt/Berlin/Wien 1974
- ders.: Tränen des Eros, München 1981
- ders.: Die Höhlenbilder von Lascaux oder die Geburt der Kunst, Stuttgart 1983
- ders.: Das obszöne Werk, Reinbek 1972
- Gregory Bateson: Ökologie des Geistes, Frankfurt 1981
- Oskar Bätschmann: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik, in: Ekkhard Kaemmerling (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1. Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, S. 460ff.
- Charles Baudelaire: Weiteres über Edgar Allan Poe, in: ders., Tagebücher, Bd. 3 der Werke Charles Baudelaires, Dreieich 1981
- Jean Baudrillard: le Système des Objets, Paris 1968
- ders.: La Société de Consommation, Paris 1970
- ders.: Pour une Critique de l'Economie politique du Signe, Paris 1972
- ders.: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982
- ders.: Das Andere Selbst. Habilitation, Wien 1987
- ders.: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978
- ders.: Agonie des Realen, Berlin 1978
- ders.: Die fatalen Strategien, München 1985
- ders.: Der Tod tanzt aus der Reihe, Berlin 1979
- ders. u.a.: Der Tod der Moderne, Tübingen 1983
- Hermann Bausinger: Volkskultur in der technischen Welt, Stuttgart 1961
- Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. II.1., Frankfurt 1977, S. 204ff.

- ders.: Zur Kritik der Gewalt, in: ebda., S. 179ff.
- ders.: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: ebda., S. 140ff.
- ders.: Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. I.2., Frankfurt 1974
- ders.: Über den Begriff der Geschichte, in: ders., ebda.
- ders.: Der Surrealismus, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. II.1., Frankfurt 1977
- ders.: Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften, Bd. V, Frankfurt 1982
- ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963
- Pierre Benoit: L'Atlantide, Paris 1919
- Max Bense: Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie, Reinbek 1969
- ders.: Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst, Baden-Baden 1979
- John Berger u.a.: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek 1974
- Joseph Beuys u.a.: Ein Gespräch, Zürich 1986
- Jan Bialostocki: Die ‚Rahmenthemen‘ und die archetypischen Bilder, in: ders., Stil und Ikonografie. Studien zur Kunstwissenschaft, Leipzig o.J.
- Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt 1959
- ders.: Tübinger Einleitung in die Philosophie, Bd. 2, Frankfurt 1964
- ders.: Experimentum Mundi, Frankfurt 1975
- ders.: Atheismus im Christentum, Frankfurt 1968
- ders.: Geist der Utopie (2. Fassung), Frankfurt 1964
- ders.: Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie, 4 Bde., Frankfurt 1985
- ders.: Das Materialismusproblem. Seine Geschichte und seine Substanz, Frankfurt 1972
- ders.: Ernst Bloch, in: Ludwig J. Pongratz (Hrsg.), Philosophie in Selbstdarstellungen, Bd. I., Hamburg 1975, S. 1ff.
- Marc Bloch/Fernand Braudel u.a.: Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, hgg. v. Claudia Honegger, Frankfurt 1977
- Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt 1979
- ders.: Die Genesis der kopernikanischen Welt, Frankfurt 1975
- ders.: Die Legitimität der Neuzeit, erw. und überarb. Ausgabe, Frankfurt 1974
- ders.: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt 1981
- ders.: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt 1979
- ders.: „Nachahmung der Natur“. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders., Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981, S. 55ff.
- Gottfried Boehm: Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers, in: Rüdiger Bubner u.a. (Hrsg.): Ist eine philosophische Ästhetik möglich?, neue hefte für philosophie, Göttingen 1973, S. 118ff.
- ders.: Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm (Hrsg.), Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt 1978
- ders.: Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik, in: Willi Oelmüller (Hrsg.), Kolloquium Kunst und Philosophie 1. Ästhetische Erfahrung, Paderborn/München u.a. 1981, S. 13ff.
- Gernot Böhme: Philosophieren mit Kant. Zur Rekonstruktion der Kantischen Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie, Frankfurt 1986

- ders.: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Frankfurt 1985
- ders./Hartmut Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel von Kant, Frankfurt 1983
- Hartmut Böhme: Natur und Subjekt, Frankfurt 1988
- ders.: Albrecht Dürer: Melencolia I. Im Labyrinth der Deutungen, Frankfurt 1989
- Hannes Böhlinger: Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst, Berlin 1985
- ders./Karlfried Gründer (Hrsg.): Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel, Frankfurt 1976
- Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens, München 1982
- ders.: Intensität. Die Ästhetik der Übersteigerung der Welt, Frankfurt 1986
- ders.: Plötzlichkeit. Zur Struktur ästhetischer Wahrheit, Frankfurt 1981
- ders.: Das Böse — eine ästhetische Kategorie?, in: Merkur 436, Stuttgart, Juni 1985
- ders.: Erinnerung an die Zerstörungsmetapher, in: Merkur 439/440, Stuttgart, Juni 1985
- ders. (Hrsg.): Mythos und Moderne, Frankfurt 1983
- Norbert Bolz: Die Utopie des Besonderen — Zum ästhetischen Nominalismus Th. W. Adornos, in: Kamper/van Reijen (Hrsg.), Die unvollendete Vernunft, Frankfurt 1988, S. 497ff.
- Alain Borer: Rimbaud en Abyssinie, Paris 1984
- ders.: un sieur Rimbaud et son négociant, Paris 1983/84
- Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt 1970
- ders.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt 1982
- ders. u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Frankfurt 1981
- Fernand Braudel: Ecrits sur l'Histoire, Paris 1969
- ders.: l'Europe, Paris 1982
- ders.: Sozialgeschichte des 15. bis 18. Jahrhunderts, 3 Bde., München 1985 [hier Bd. 1: Der Alltag]
- ders.: Die Dynamik des Kapitalismus, Stuttgart 1986
- ders.: Warum ich Historiker wurde, in: Freibeuter 24, Berlin 1985, S. 45ff.
- Gustav Britsch: Theorie der bildenden Kunst, München 1926
- Hermann Broch: Massenwahntheorie, Frankfurt 1979
- Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, Köln 1977
- ders.: Mode - das inszenierte Leben, Internationales Design Zentrum Berlin, o.J. [1973]
- ders.: Im Gehen Preußen verstehen, IDZ Berlin 1981
- ders.: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande, Köln 1986
- ders.: Der byzantinische Bilderkrieg, in: Martin Warnke (Hrsg.), Bildersturm, München 1973
- ders.: Ein neuer Bilderkrieg. Programmtext des audiovisuellen Vorwortes der d 5 synchron zu 2000 Dias der AV-Präsentation, in: Katalog documenta 5, Kapitel 2, Kassel 1972 [dass. unter dem Titel ‚Wirklichkeiten in Bildwelten heute‘, 8. Ausstellung im Haus Deutscher Ring, Hamburg 1873]
- ders.: Selbstentfesselungskünstler zwischen Gottsucherbanden und Unterhaltungsideologen — für eine Kultur diesseits des Ernstfalls und jenseits von Macht, Geld und Unsterblichkeit, in: Katalog Documenta 8, Kassel 1987, S. 21ff.
- ders.: Ist elektronische Beschleunigung der Kulturdynamik der Tod des Ästhetischen, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Frankfurt/Basel 1988, S. 288ff.
- Rüdiger Bubner (Hrsg.): Sprache und Analysis. Texte zur englischen Philosophie der Gegenwart, Göttingen 1968

- Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt 1988
- ders.: *Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde. Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys*, in: *Merkur*, Dezember 1986, S. 1016ff.
- ders. (Hrsg.): *Seminar Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt 1978
- Lucius Burckhardt: *Der gute Geschmack*, in: *Bazon Brock/Hans Ulrich Reck/IDZ Berlin (Hrsg.), Stilwandel*, Köln 1986, S. 37ff.
- Edmund Burke: *Vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1980
- John Cage: *Silence (1961)*, Frankfurt 1987
- Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt/Berlin/Wien 1982
- Elias Canetti: *Masse und Macht*, Hamburg 1960
- Robert Capa: *Robert Capa, ICP. Library of Photographers*, New York 1974
- Mathieu Carrière: *Für eine Literatur des Krieges*. Kleist, Basel/Frankfurt 1981
- Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (1927)*, Darmstadt 1977
- ders.: *Idee und Gestalt*, Darmstadt 1971
- ders.: *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Berlin 1923, 1925, 1929
- ders.: *Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur*, Stuttgart 1960
- Centre Culturel international de Cerisy-la-Salle (Hrsg.): *Prétexte: Roland Barthes*, Paris 1978
- Roderick Chisholm: *Erkenntnistheorie*, München 1979
- Noam Chomsky: *Die formale Natur der Sprache*, in: *Eric H. Lenneberg, Biologische Grundlagen der Sprache*, Frankfurt 1972, S. 483ff.
- Jürgen Claus (Hrsg.): *Kunst heute (erg. Aufl.)*, Frankfurt/Berlin 1986
- Arthur Conan Doyle: *The Maracot Deep*, London 1928
- Karl Corino (Hrsg.): *Gefälscht! Betrug in Literatur, Kunst, Wissenschaft, Musik und Politik*, Nördlingen 1988
- Mechthild Curtius (Hrsg.): *Seminar Theorien der künstlerischen Produktivität*, Frankfurt 1976
- Arthur C. Danto: *Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt 1984
- Thierry de Duve: *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp: Die Malerei und die Moderne*, München 1987
- Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Rhizom*, Berlin 1977
- Jacques Derrida: *Ousia*, in: *Rundgänge der Philosophie*, Frankfurt/Berlin 1978
- ders.: *La Vérité en Peinture*, Paris 1978
- ders.: *Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie/No apocalypse, not now*, Graz/Wien 1985
- ders.: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987
- ders.: *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, Frankfurt 1988
- Georges Devereux: *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*, München o.J. [1967]
- Gilo Dorfles (Hrsg.): *Der Kitsch*, Tübingen 1969
- Mary Douglas: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigungen und Tabu*, Frankfurt 1988
- Georges Duby: *Les trois Ordres ou l'Imaginaire du Féodalisme*, Paris 1978
- ders./Guy Lardreau: *Geschichte und Geschichtswissenschaft. Dialoge*, Frankfurt 1982
- Marcel Duchamp: *Formule de l'Opposition hétérodoxe dans les domaines principaux (L'Opposition et les Cases conjuguées sont reconciliées)*, in: *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Paris, Nr. 2. 1930

- ders.: Die Schriften, Bd. 1, hgg. v. Serge Stauffer, Zürich 1981
- ders./M. Halberstadt: L'Opposition et les Cases conjuguées sont reconciliées, Paris-Bruxelles 1932
- Anne Duden: Das Judasschaf, Berlin 1985
- Michael Dummett: The Game of Tarot. From Ferrara to Salt Lake City, New York u.a. 1980
- ders.: Ursprünge der analytischen Philosophie, Frankfurt 1988
- J.F. Dupuis: der radioaktive kadaver. eine geschichte des surrealismus, Hamburg 1979
- Friedrich Dürrenmatt, Albert Einstein. Ein Vortrag, Zürich 1979
- Jean Duvignaud: Zur Soziologie der künstlerischen Schöpfung, Stuttgart 1975
- Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973
- ders.: Lector in Fabula. München 1987
- ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt 1984
- ders.: Über Gott und die Welt, München 1985
- ders.: Wer ist schuld an der Konfusion von Denotation und Bedeutung? Versuch einer Spurensicherung, in: Roland Posner (Hrsg.): Metamorphosen des semiotischen Dreiecks, Zeitschrift für Semiotik Bd. 9, Heft 3, Tübingen 1988, S. 189ff.
- Albert Einstein: Mein Weltbild, hgg. v. C. Seelig, (1934), Frankfurt/Berlin/Wien 1981
- ders./Leopold Infeld: Die Evolution der Physik. Von Newton bis zur Quantentheorie, Hamburg 1956
- Mircea Eliade: Geschichte der religiösen Ideen, Bd. 1, Freiburg 1978
- ders.: Die Sehnsucht nach dem Ursprung, Frankfurt 1976
- ders.: Mythos und Wirklichkeit, Frankfurt 1988
- ders.: Die Prüfung des Labyrinths. Gespräche mit Claude-Henri Roquet, Frankfurt 1987
- Norbert Elias: Was ist Soziologie?, München 1970
- ders.: Die höfische Gesellschaft, Darmstadt/Neuwied, 1969
- ders.: Über den Prozeß der Zivilisation, 2 Bde., Frankfurt 1976
- ders.: Engagement und Distanzierung, Frankfurt 1983
- ders.: Über die Zeit, Frankfurt 1984
- ders.: Die Gesellschaft der Individuen, Frankfurt 1987
- ders.: Über die Einsamkeit der Sterbenden, Frankfurt 1982
- ders.: Über die Natur, in: Merkur 448, Juni 1986, Stuttgart, S. 469ff.
- ders.: Kitschstil und Kitschzeitalter (1936), in: Der Alltag 1/1985 Zürich, S. 4ff.
- ders./W. Lепенies: Zwei Reden [Adorno-Preis], Frankfurt 1977
- Yehuda Elkana: Anthropologie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft, Frankfurt 1986
- Helmut Fahrenbach: Zur Problemlage der Philosophie. Eine systematische Orientierung, Frankfurt 1975
- Konrad Farnet: Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten, Neuwied/Berlin 1970
- ders.: Kunst als Engagement, Darmstadt/Neuwied 1973
- Wolfgang Max Faust/Gerd de Vries: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982
- Lucien Febvre: Das Gewissen des Historikers, Berlin 1988
- Paul Feyerabend: Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie, Frankfurt 1976
- ders.: Der wissenschaftstheoretische Realismus und die Autorität der Wissenschaften. Ausgewählte Schriften Bd. 1, Braunschweig 1978

- ders.: Erkenntnis für freie Menschen, (veränderte Ausgabe), Frankfurt 1976
- Vilém Flusser: Die Schrift, Göttingen 1987
- ders.: Für eine Theorie der Fotografie, Göttingen 1983
- ders.: Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen 1985
- Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt 1988
- Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt 1971
- ders.: Archäologie des Wissens, Frankfurt 1973
- ders.: Die Ordnung des Diskurses, München 1977
- ders.: l'art du dire vrai. Un Cours inédit (Collège de France 1983), in: magazine littéraire 207/mai 1984, S. 35ff.
- Charles Fourier: Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen, Frankfurt 1966
- Pierre Francastel: Peinture et Société, Paris 1951
- ders.: La Réalité figurative, Paris 1965
- ders.: La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento, Paris 1967
- ders.: Etudes de Sociologie de l'Art. Création picturale et Société, Paris 1970
- Manfred Frank: Der unendliche Mangel an Sein, Frankfurt 1975
- ders.: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, 1. Teil, Frankfurt 1982
- ders.: Eine Einführung in Schellings Philosophie, Frankfurt 1985
- ders.: Was ist Neostukturalismus?, Frankfurt 1984
- Sigmund Freud: Abriss der Psychoanalyse, Frankfurt 1953
- ders.: Der Mann Moses und die monotheistische Religion, in: ders. Studienausgabe [=SA], Band IX. Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion, Frankfurt 1974, S. 455ff.
- ders.: Das Unbehagen in der Kultur, in: ebda., S. 197ff.
- ders.: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, SA Bd. 1, Frankfurt 1969
- ders.: Die meta-psychologischen Schriften, SA Bd. 3
- ders.: Das Ich und das Es, SA Bd. 3, S. 273ff.
- ders.: Die Dispositionen zur Zwangsneurose (Ein Beitrag zum Problem der Neurosenwahl), SA Bd. 7, S. 105ff.
- ders.: Massenpsychologie und Ich-Analyse, SA Bd. 9, S. 61ff.
- ders.: Totem und Tabu (einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker), SA Bd. 9, S. 287ff.
- ders.: Jenseits des Lustprinzips, SA Bd. 3, S. 213ff.
- Gisèle Freund: Fotografie und Gesellschaft, Reinbek 1979
- Saul Friedländer: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nationalsozialismus, München 1984
- Mildred Friedman (Hrsg.): De Stijl 1917-1931. Visions of Utopia, Minneapolis/New York, 1982
- Erich Fromm: Anatomie der menschlichen Destruktivität, Stuttgart 1974
- Hans G. Furth: Intelligenz und Erkennen. Die Grundlagen der genetischen Entwicklungstheorie Piagets, Frankfurt 1972
- Gottfried Gabriel: ‚Sachen gibt's, die gibt's gar nicht', in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 9, Heft 1/2, Tübingen 1987
- Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen 1973, 3. Aufl.
- ders./Paul Vogler (Hrsg.): Kulturanthropologie, Bd. 4 ‚Neue Anthropologie', Stuttgart 1983
- Jean Gebser: Ursprung und Gegenwart, Stuttgart 1966, 3. Aufl.

- ders.: *Lorca oder Das Reich der Mütter*, Schaffhausen 1975
- Arnold Gehlen: *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Hamburg 1957
- ders.: *Der Mensch*, Frankfurt 1974, 10. Aufl.
- ders.: *Urmensch und Spätkultur*, Frankfurt 1975, 3. verb. Aufl.
- Marlis Gerhardt (Hrsg.): *Linguistik und Sprachphilosophie*, München 1974
- Carlo Ginzburg: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983
- ders.: *Erkundungen über Piero. Piero della Francesca — ein Maler der frühen Renaissance*, Berlin 1981
- Georg Glaser: *Jenseits der Grenzen*, Düsseldorf 1985
- Jacques le Goff: *La Naissance du Purgatoire*, Paris 1981 [Die Geburt des Fegefeuers, Stuttgart 1984]
- Erving Goffmann: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt 1975
- ders.: *Das Individuum im öffentlichen Austausch*, Frankfurt 1974
- ders.: *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt 1981
- Nelson Goodman: *Tatsache, Fiktion, Voraussage*, Frankfurt 1975
- ders.: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt 1983
- ders.: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt 1984
- ders.: *Vom Denken und anderen Dingen*, Frankfurt 1987
- ders.: *Wege der Referenz*, in: *Zeitschrift für Semiotik* 3/1981, Tübingen
- Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt 1981
- ders.: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1981
- André Gorz: *Wege ins Paradies*, Berlin 1983
- Matthias Götz: *Andeutungen über Verdacht und Drohung*, in: Hermann Sturm (Hrsg.): *Der verzeichnete Prometheus. Kunst, Design, Technik. Zeichen verändern die Wirklichkeit*, Berlin 1988, S. 128ff.
- Oleg Grabar: *Die Entstehung der islamischen Kunst*, Köln 1977
- ders.: *Die Alhambra*, Köln 1981
- Ernesto Grassi: *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte des abendländischen Denkens*, Königstein 1979
- Walter Grasskamp: *Der vergeßliche Engel. Künstlerportraits für Fortgeschrittene*, München 1986
- Alfred de Grazia: *Immanuel Velikovsky*, München 1979
- John Gribbin: *Auf der Suche nach Schrödingers Katze. Quantenphysik und Wirklichkeit*, München 1987
- Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes*, Frankfurt 1986
- ders. (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt 1988
- Arnold Günther (Hrsg.): *Zeichen und Fiktion*, *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 9, Heft 1/2, Tübingen 1987
- Gotthard Günther: *Das Bewußtsein der Maschinen*, Baden-Baden 1963
- ders.: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*, 2. Band, Hamburg 1979
- H. Günther: *Struktur als Prozeß*, München 1973
- Geneviève Haag/Julia Kristeva u.a.: *Travail de la Métaphore*, Paris 1984

- Jürgen Habermas, Erkenntnis und Interesse. Mit einem neuen Nachwort, Frankfurt 1973
- ders.: Kleine Politische Schriften I-IV, Frankfurt 1981
- ders.: Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bde., Frankfurt 1981
- ders.: Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt 1985
- ders.: Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt 1984
- ders.: Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt 1988
- ders.: Bewußtmachenden oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins, z.B. in ders.: Politik, Kunst, Religion, Stuttgart 1978, S. 48ff.
- ders.: Metaphysik nach Kant, in: Konrad Cramer u.a. (Hrsg.): Theorie der Subjektivität, Frankfurt 1987, S. 425ff.
- ders.: Moral und Sittlichkeit, in: Merkur 12/1985, S. 1041ff.
- ders.: Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität aufbauen?, in: Habermas/Dieter Henrich, Zwei Reden, Frankfurt 1974
- ders.: Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien, Frankfurt 1970
- ders.: Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik, in: Rüdiger Bubner u.a. (Hrsg.): Hermeneutik und Dialektik, Bd. 1, Frankfurt 1970
- ders.: Ernst Bloch. Ein marxistischer Schelling, in: ders., Philosophisch-politische Profile. Erweiterte Ausgabe, Frankfurt 1981, S. 141ff.
- ders.: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung — nach einer erneuten Lektüre, in: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): Mythos und Moderne, Frankfurt 1983, S. 405-431
- ders.: Wozu noch Philosophie?, in: ders., Philosophisch-politische Profile, Frankfurt 1981
- ders.: Die Rolle der Philosophie im Marxismus, in: Marlis Gerhardt (Hrsg.), Die Zukunft der Philosophie, München 1975
- ders.: Die Philosophie als Platzhalter und Interpret, in: ders., Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln, Frankfurt 1983
- ders.: Die neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt 1985
- ders./Niklas Luhmann: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Frankfurt 1971
- Hans Haferkamp/Michael Schmid (Hrsg.): Sinn, Kommunikation und soziale Differenzierung. Beiträge zu Luhmanns Theorie sozialer Systeme, Frankfurt 1987
- H. Hajdu: Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters, Wien 1936
- Wulf Halbach: Fiktion und Simulation 2, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel/Frankfurt 1988, S. 275ff.
- Hermann Haken: Synergetik. Eine Einführung, Berlin/New York 1983
- ders. (Hrsg.): Chaos and Order in Nature, Berlin/New York 1984
- Volker Harlan: Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, Stuttgart 1986
- Anne d'Harnoncourt/Kynaston McShine (Hrsg.): Marcel Duchamp, New York/Philadelphia 1973
- Thomas Hausmanning: Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos, Frankfurt 1989
- Egbert Haverkamp-Begemann: Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso, New York 1988
- Martin Heidegger: Vom Ursprung des Kunstwerks, mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1970
- Klaus Heinrich: tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik, Basel/Frankfurt 1981

- ders.: Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen, verb. Aufl. Basel/Frankfurt 1982
- Werner Heisenberg: Das Naturbild der heutigen Physik, Hamburg 1955
- ders.: Physik und Philosophie, Frankfurt/Berlin 1973
- ders.: Tradition in der Wissenschaft, München 1977
- Carl Gustav Hempel: Philosophie der Naturwissenschaft, 1974, München
- ders./P. Oppenheim: Studies in the Logic of Explanation, in: Philosophy of Science, 15/1948
- Dieter Henrich: Konzepte, Frankfurt 1987
- ders.: Hegel im Kontext, Frankfurt 1971
- ders.: Identität und Objektivität. Eine Untersuchung über Kants transzendente Deduktion, Heidelberg 1976
- ders.: Die Grundstruktur der modernen Philosophie. Mit einer Nachschrift, in: Hans Ebeling (Hrsg.): Subjektivität und Selbsterhaltung. Beiträge zur Diagnose der Moderne, Frankfurt 1976
- ders.: Selbsterhaltung und Geschichtlichkeit, in: ebda., S. 303ff.
- ders.: Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik, in: Hans Robert Jauss (Hrsg.): Hermeneutik und Poetik, Bd. 1. Nachahmung und Illusion, München 1969, 2. Aufl., S. 128ff.
- ders./Wolfgang Iser (Hrsg.): Theorien der Kunst, Frankfurt 1982
- Klaus Herding: Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst, in: Klaus Oehler (Hrsg.): Zeichen und Realität, Tübingen 1984, S. 83ff.
- ders.: „Die Schönheit wandelt auf den Straßen“. Lichtenberg zur Bildsatire seiner Zeit, in: Jörg Zimmermann (Hrsg.): Lichtenberg. Streifzüge der Phantasie, Hamburg 1988, S. 19-59
- Rolf Herken/Owald Wiener: Eine Buchbesprechung [über Douglas Hofstadters ‚Gödel-Escher-Bach. Ein endlos geflochtenes Band], in: Durch Nr. 1, Graz 1981
- Jost Hermand: Gewollte Primitivität. Schwarze in expressionistischer Kunst und Literatur, in: kritische berichte 2/1987, Giessen, S. 4ff.
- Verena von der Heyden-Rynsch (Hrsg.): Riten der Selbstauflösung, München 1982
- Berthold Hinz: William Hogarth. Beer Street and Gin Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt, Frankfurt 1984
- Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, 3. Aufl., Stuttgart 1987
- Werner Hofmann/G. Syamken/M. Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt 1980
- Dieter Hoffmann-Axthelm: Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung, Frankfurt 1984
- Hans-Joachim Hoffmann: Der Gebrauch der Kleidung. Beabsichtigte, erwartete und erhoffte Öffentlichkeit, in: Zeitschrift für Semiotik Bd. 7, Heft 3, Tübingen 1985, S. 189ff.
- Konrad Hoffmann: Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf, in: Ausstellungskatalog ‚Martin Luther und die Reformation in Deutschland‘, Frankfurt 1983, S. 219ff.
- ders.: Das Bild als Kritik, in: Werner Busch (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Bd. II, München 1987, S. 507ff. [der Vorbereitungstext findet sich in den ‚Studienbegleitbriefen‘ 7 und 8 des Funkkolleg Kunst, DIF Tübingen, Weinheim/Basel 1985]
- ders.: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Josef Nolte u.a. (Hrsg.): Spätmittelalter und frühe Neuzeit, Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung Bd. 2 Kontinuität und Umbruch, Stuttgart 1977, S. 189ff.
- ders.: Dürers ‚Melencolia‘, in: Werner Busch u.a. (Hrsg.): Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978

- ders.: Die Hermeneutik des Bildes, in: kritische berichte 4/1986, Giessen, S. 34ff.
- ders.: Rezension ‚Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930‘, hgg. v. L. Dittmann, Stuttgart 1985, in: Kunstchronik, November 1988, S. 602ff.
- Hölderlin, ausgewählt von Peter Härtling, Köln 1984
- Hans Heinz Holz: Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens, in: Katalog der Documenta 5, Kassel 1972 [Kap. 1, S. 1.1-1.86]
- Max Horkheimer: Kritische Theorie, 2 Bde., Frankfurt 1968
- ders./Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt 1972
- Ulrich Horstmann: Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht, Frankfurt 1985
- Jens F. Ihwe: Fiktion ohne Fiktionen. Nelson Goodmans Beitrag zur Aktualität ‚nicht-existenter‘ und ‚fiktionaler‘ Objekte, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 9, Heft 1/2, Tübingen 1987, S. 107ff.
- Felix Philipp Ingold: Das Buch im Buch, Berlin 1988
- Internationales Design Zentrum Berlin (Hrsg.): Gestaltung zwischen ‚good design‘ und Kitsch, Berlin 1984
- Carlo Jaeger: Ein Modell der Wirtschaftsgesellschaft, Frankfurt/Bern u.a. 1979
- Dieter Jähniq: Schelling. Die Kunst in der Philosophie, 2 Bde., Pfullingen 1966, 1969
- Roman Jakobson: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982, Frankfurt 1988
- Max Jammer: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien, 2. erw. Aufl., Darmstadt 1980
- Wolfgang Janke: Das Schöne, in: Hermann Krings u.a. (Hrsg.): Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Studienausgabe Bd. 5, München 1974, S. 1260ff.
- Horst W. Janson: Form follows function — or does it? Modernist Design Theory and the History of Art, Maarssen 1982
- Hans Robert Jauf: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970
- ders.: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des anciens et des modernes“, München 1964
- ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. 1. Versuche im Feld ästhetischer Erfahrung, München 1977
- ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt 1982
- ders.: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, Konstanz 1972
- ders. (Hrsg.): Die nicht mehr schönen Künste, München 2. Aufl. 1968
- Utz Jeggle u.a. (Hrsg.): Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung, Reinbek 1986
- Furio Jesi: Kultur von rechts, Frankfurt/Basel 1984
- Henri Pierre Jedy: Die Welt als Museum, Berlin 1987
- Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Bd. 1. Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979
- Reinhard Kaiser: Weltende, in: Kursbuch 74, Berlin 1983
- Wilhelm Kamlah/Paul Lorenzen: Logische Propädeutik. Vorschule des vernünftigen Redens, rev. Aufl. Mannheim 1967
- Dietmar Kamper: Geschichte der Einbildungskraft, München 1981
- ders.: Zur Soziologie der Imagination, München 1986
- ders.: (unveröffentl.) „Natur morte“—Zur Ästhetik des Posthistoire, Typoskript Vortrag, Symposium ‚Ästhetik der Natur‘, Hamburg, Mai 1987

- ders./Christoph Wulf (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt 1984
- dies. (Hrsg.): Die sterbende Zeit, Darmstadt/Neuwied 1987
- Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst [1912], Bern 1952
- ders.: Punkt und Linie zu Fläche [1926], Bern 1955
- Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft, hg. v. Raymund Schmidt, Hamburg 1956
- ders.: Kritik der Urteilskraft, Kant Werke in 10 Bänden, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 8, Darmstadt 1968 [Wiesbaden 1957]
- Hans Kayser: Ein harmonikaler Teilungskanon. Analyse einer geometrischen Figur im Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt, Zürich 1946
- ders.: Lehrbuch der Harmonik, Zürich 1950
- Hugh Kenner: Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox, München 1969
- Gyorgy Kepes: Struktur in Kunst und Wissenschaft, Brüssel 1967
- Sören Kierkegaard: Über den Begriff der Ironie, Frankfurt 1976
- ders.: Entweder-Oder, Köln 1960
- Friedrich A. Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, Berlin 1986
- ders.: Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg, in: Kamper/van Reijen (Hrsg.): Die unvollendete Vernunft, Frankfurt 1987, S. 240ff.
- ders.: Im Telegrammstil, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.): Stil, Frankfurt 1986, S. 358ff. [1986]
- ders.: Signal-Rausch-Abstand, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt 1988, S. 342ff.
- ders. u.a. (Hrsg.): Diskursanalysen 1. Medien, Opladen 1987
- R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl: Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964 [deutsch 1989]
- Paul Klee: Das bildnerische Denken, hg. v. Jürg Spiller, Basel/Stuttgart 1956
- ders.: Über die moderne Kunst, Bern 1945 [1924]
- Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater [1810], in: Kleist Sämtliche Werke, München 1971, S. 945ff.
- Francis D. Klingender: Kunst und industrielle Revolution, Dresden 1974
- Eberhard Knödler-Bunte (Hrsg.): Kulturgesellschaft. Inszenierte Ereignisse, Zeitschrift ‚Ästhetik und Kommunikation‘, 67/68, Berlin 1987
- Dieter Koepplin: Reformation der Glaubensbilder: das Erlösungswerk Christi auf Bildern des Spätmittelalters und der Reformationszeit, in: Ausstellungskatalog ‚Martin Luther und die Reformation in Deutschland‘, Frankfurt 1983, S. 333ff.
- Lawrence Kohlberg: Zur kognitiven Entwicklung des Kindes, Frankfurt 1974
- Wilhelm Köller: Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern, Stuttgart 1975
- Kasper König (Hrsg.): von hier aus, Köln 1984
- René König: Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß, München 1985
- Richard Kostelanetz: American Imaginations, Berlin 1983
- Johann Kreuzer: Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten ‚Das untergehende Vaterland ...‘ und ‚Wenn der Dichter einmal seines Geistes mächtig ist ...‘, Königstein 1985
- ders.: Zeit, Sprache, Erinnerung — Überlegungen zu Hölderlins ‚Mnemosyne‘, in: Uvo Hölscher (Hrsg.), Turm-Vorträge 1985/86, Hölderlinturm Tübingen 1986, S. 63ff.

- Bernd Krimmel (Hrsg.): Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft, Ausstellungskatalog 3 Bde., Darmstadt Mathildenhöhe 1986
- Saul Kripke: Name und Notwendigkeit, Frankfurt 1981
- ders.: Wittgenstein über Regeln und Privatsprache, Frankfurt 1987
- ders.: Identität und Notwendigkeit, in: Michael Sukale (Hrsg.): Moderne Sprachphilosophie, Hamburg 1976, S. 190ff.
- Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch [1934], Frankfurt 1980
- Julia Kristeva: Semeiotike. Recherches pour une Sémiologie, Paris 1969
- dies.: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt 1978
- dies.: Pouvoirs de l'Horreur, Paris 1980
- dies.: Le Sujet en Procès, in: Tel Quel 52, Paris 1972, S. 12ff.; 53/1972, S. 17ff.
- dies.: pratique signifiante et mode de production, in: Tel Quel, Nr. 60, Paris 1974, S. 21ff.
- John Michael Krosi: Cassirers semiotische Theorie, in: Klaus Oehler (Hrsg.): Zeichen und Realität, Tübingen 1984, S. 361ff.
- Thomas S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt 1973
- ders.: Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte, Frankfurt 1976
- ders.: Die kopernikanische Revolution, Braunschweig 1981
- Jens Kulenkampff: Kants Logik des ästhetischen Urteils, Frankfurt 1978
- Hans Kunz: Grundfragen der psychoanalytischen Anthropologie, Göttingen 1975
- Dominick La Capra: Geschichte und Kritik, Frankfurt 1987
- Philippe Lacoue-Labarthe: La Fiction du Politique, Paris 1988
- Karel Lambert: Semantik der Prädikation ohne Abstraktion, in: Zeitschrift für Semiotik Bd. 9, Heft 1/2, Tübingen 1987, S. 97ff.
- Susanne K. Langer: Philosophie auf neuem Weg. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Frankfurt 1984
- Edmund Leach: Kultur und Kommunikation. Zur Logik symbolischer Zusammenhänge, Frankfurt 1978
- ders.: Ästhetik, in: R. Firth u.a. Institutionen in primitiven Gesellschaften, Frankfurt 1967
- Robert Lebel: Duchamp. Von der Erscheinung zur Konzeption, Köln 1972, erw. Neuaufl.
- Sherman Lee: Post, Present, East and West, New York 1983
- Henri Lefebvre: Das Alltagsleben in der modernen Welt, Frankfurt 1972
- Stanislaw Lem: Über außersinnliche Wahrnehmung, Frankfurt 1981
- ders./Stanislaw Beres: Lem über Lem. Gespräche, Frankfurt 1986
- Eric H. Lenneberg: Biologische Grundlagen der Sprache, Frankfurt 1972
- ders. (Hrsg.): Neue Perspektiven in der Forschung der Sprache, Frankfurt 1972
- André Leroi-Gourhan: Hand und Wort. Die Evolution von Sprache, Technik und Kunst, Frankfurt 1980
- Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken, Frankfurt 1968
- ders.: Das Ende des Totemismus, Frankfurt 1965
- ders.: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, Frankfurt 1981
- ders.: Der Weg der Masken, Frankfurt 1977
- ders.: Mythos und Bedeutung, Frankfurt 1980
- ders.: Traurige Tropen, Frankfurt 1978

- G.C. Lichtenberg: Die Heirat nach der Mode (Sechs Blätter). Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, Frankfurt 1966
- Alain Lipietz: L'Impérialisme ou la Bête de l'Apocalypse, in: Les Temps Modernes, Paris Oktober 1983
- Rudolf zur Lippe: Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik, Reinbek 1987
- Paul Lorenzen: Methodisches Denken, Frankfurt 1968
- ders./Oswald Schwemmer: Konstruktive Logik, Ethik und Wissenschaftstheorie, Mannheim 1975, 2. verb. Aufl.
- Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte, München 1972
- ders.: Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik, München 1972
- ders.: Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films, Frankfurt 1977
- H.P. Lovecraft: Berge des Wahnsinns, Frankfurt 1970
- ders.: Das Ding auf der Schwelle, Frankfurt 1969
- ders.: Der Fall Charles Dexter Ward, Frankfurt 1977
- P.C. Ludz (Hrsg.): Spengler heute, München 1980
- Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt 1984
- ders.: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hrsg.): Stil, Frankfurt 1986, S. 620ff.
- A.R. Lurija/FJ. Judowitsch: Die Funktion der Sprache in der geistigen Entwicklung des Kindes, Frankfurt u.a. 1982
- Rudolf M. Lüscher: Einbruch in den gewöhnlichen Ablauf der Ereignisse, Zürich 1984
- ders.: Henry und die Krümelmonster. Versuch über den fordistischen Sozialcharakter, Tübingen 1989
- ders.: Maschinenangst, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Kanalarbeit, Basel/Frankfurt 1988, S. 254ff.
- Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen, Wien 1986
- ders.: Essays zu einer affirmativen Ästhetik, Berlin 1982
- ders.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986
- ders. u.a.: Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985
- Benôit Mandelbrot: Die fraktale Geometrie der Natur, Basel 1986
- Franc Marc: Schriften, hg. v. Klaus Lankheit, Köln 1978
- Herbert Marcuse: Triebstruktur und Gesellschaft [1955], Frankfurt 1973
- ders.: Versuch über die Befreiung, Frankfurt 1969
- ders.: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik/Ein Essay, München/Wien 1977
- Filippo Tommaso Marinetti: Teoria e Invenzione futurista, hg. v. Luciano E Maria, Milano 1968/1983
- Odo Marquard: Abschied vom Prinzipiellen, Stuttgart 1981
- ders.: Apologie des Zufälligen, Stuttgart 1986
- ders.: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie, Frankfurt 1973
- Humberto Maturana/Francisco Varela: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, Bern u.a. 1987
- Marcel Mauss: Soziologie und Anthropologie, hg. v. Wolf Lepenies/Henning Ritter, Bd. II, München 1975
- Marshall McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis, Düsseldorf/Wien 1968
- Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 1986

- Gerhard Merz: An einer Ästhetik der Macht bin ich nicht interessiert. Ein Gespräch mit Sara Roggenhofer und Florian Rötzer, in: *Kunstforum International*, Bd. 92, Dezember 1987, Köln, S. 176ff.
- Günter Metken (Hrsg.): *Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, München 1981
- Karl Markus Michel: *Von Eulen, Engeln und Sirenen*, Frankfurt 1988
- Peter Mittelstaedt: *Philosophische Probleme der modernen Physik*, Mannheim/Wien/Zürich 1972, 4. überarb. Aufl.
- Tania Modleski: *Auf der Suche nach dem Morgen in den Soap Operas von heute. Anmerkungen zu einer weiblichen Erzählform*, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.): *Kanalarbeit*, Basel/Frankfurt 1988, S. 104ff.
- Herbert Molderings: *Marcel Duchamp*, Frankfurt/Paris 1983
- Abraham A. Moles: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln 1971
- Jan Mukarovsky: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974
- ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt 1970
- Alois Martin Müller: *Annäherung an Beuys in sechs Durchgängen*, in: Christel Raussmüller-Sauer/Hallen für Neue Kunst (Hrsg.): *Joseph Beuys und Das Kapital*, Schaffhausen 1988, S. 29-60
- Lewis Mumford: *Mythos der Maschine. Kultur, Technik und Macht*, Frankfurt 1977
- Paul v. Naredi-Rainer: *Architektur und Harmonie, Maß, Zahl und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982
- Antonio Negri: *Die wilde Anomalie. Spinozas Entwurf einer freien Gesellschaft*, Berlin 1982
- Oskar Negt/Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt 1972
- dies.: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt 1981
- Thomas Neumann: *Sozialgeschichte der Fotografie*, Neuwied/Berlin 1966
- Friedrich Nietzsche, *Werke*, hgg. v. Karl Schlechta, Bd. 2, München 1955
- Robert Nozick: *Anarchie, Staat, Utopia [1974]*, München o.J.
- Achille Bonito Oliva: *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin 1982
- ders. (Hrsg.): *Critica ad Arte. Panorama della Post-Critica*, Milano 1983
- Heinz Paetzold: *Das Problem der Realität in der semiotischen Erkenntnistheorie von Ernst Cassirer*, in: Klaus Oehler (Hrsg.): *Zeichen und Realität*, Tübingen 1984, S. 369ff.
- Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980
- ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975
- ders./Fritz Saxl: *Dürers ‚Melencolia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig 1923
- Terence Parsons: *Fiktion: Frege vs. Meinong*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 9, Heft 1/2, Tübingen 1987, S. 51ff.
- Pier Paolo Pasolini: *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*, Berlin 1978
- ders.: *Chaos. Gegen den Terror*, Berlin 1981
- ders.: *Lutherbriefe*, Berlin 1983
- Erica Pedretti: *Valerie oder Das unerzogene Auge*, Frankfurt 1986
- Heinz O. Peitgen/P.H. Richter (Hrsg.): *The Beauty of Fractals. Images of Complex Dynamic Systems*, Heidelberg/New York/Toronto, 1986
- Jean Piaget: *Die Äquilibration der kognitiven Strukturen*, Stuttgart 1976

- ders.: Biologische Anpassung und Psychologie der Intelligenz, Stuttgart 1975
- ders.: Biologie und Erkenntnis. Über die Beziehung zwischen organischen Regulationen und kognitiven Prozessen, Frankfurt 1974
- ders.: Erkenntnistheorie der Wissenschaften vom Menschen, Frankfurt/Berlin/Wien 1972
- ders.: Einführung in die genetische Erkenntnistheorie, Frankfurt 1973
- ders./Bärbel Inhelder: Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind, Frankfurt 1978
- dies.: Die Psychologie des Kindes, Frankfurt 1977
- Georg Picht: Kunst und Mythos, Stuttgart 1987, 2. Aufl.
- ders.: Hier und Jetzt, Bd. 2. Philosophieren nach Auschwitz und Hiroshima, Stuttgart 1981
- Robert Plank: Orwells 1984, Frankfurt 1983
- Platon: Kritias
- ders.: Timaios
- Helmut Plessner: Philosophische Anthropologie, Frankfurt 1970
- ders.: Diesseits der Utopie, Frankfurt 1974
- Götz Pochat: Der Symbolbegriff in der Kunst, Köln 1983
- ders.: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie, Köln 1986
- Edgar Allan Poe: Umständlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket, Poe Werke Bd. II, Olten 1966, S. 112-400
- ders.: Der Massenmensch, in: Werke II, Olten 1966, S. 706-720
- Karl R. Popper: Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf, Hamburg 1973
- ders./John C. Eccles: The Self and its Brain. An Argument for Interactionism, Berlin u.a. 1977
- Roland Posner, Semiotics vs. Anthropology: Alternatives in the Explication of 'Culture', in: Semiotica 68, 1988
- ders.: Nonverbale Zeichen in öffentlicher Kommunikation. Zu Geschichte und Gebrauch kommunikationstheoretischer Schlüsselbegriffe, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 7, Heft 3, Tübingen 1985, S. 235-271
- ders.: Was ist Kultur? Zur semiotischen Explikation anthropologischer Grundbegriffe, in: Aleida Assmann/Dietrich Hart (Hrsg.): Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt 1991
- Neil Postman: Wir amüsieren uns zu Tode, Frankfurt 1985
- Ulrich Pothast: Die Unzulänglichkeit der Freiheitsbeweise, Frankfurt 1987
- Harry Pross (Hrsg.): Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage, München 1986
- Willard van Orman Quine: Die Wurzeln der Referenz, Frankfurt 1976
- ders.: Ontologische Relativität und andere Schriften, Stuttgart 1975
- Max Raphael: Prehistoric Cave Paintings, Washington 1945
- ders.: Wiedergeburt in der Altsteinzeit. Zur Geschichte der Religion und religiöser Symbole, Frankfurt 1979
- ders.: Natur — Kultur. Schriften zur Philosophie und Literatur, hg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt 1988
- Ulrich Raulff (Hrsg.): Mentalitäten-Geschichte, Berlin 1987
- Hermann Rauschning: Die Revolution des Nihilismus, Zürich 1938
- John Rawls: Eine Theorie der Gerechtigkeit, Frankfurt 1975

- Hans Ulrich Reck: Das Ringen um den Gegenstand. Design zwischen Kunst, Kult und Lebensform. Eine Kritik der Neuheiten, in: Kunstschriften, Zürich Nr. 6/1986, 1/1987, 2/1987
- ders.: Zeichen. Zeit. Symbolzerfall/Philosophisch-poetische Streifzüge durch drei imaginäre Landschaften, Basel 1986
- ders.: Stilnotate zwischen Lebensform, Subversion und Funktionsbegriff, in: Bazon Brock/Hans Ulrich Reck/IDZ Berlin (Hrsg.): Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie, Köln 1986, S. 100ff.
- ders.: Schöne Schrift gegen fromme Bilder? Zur Philosophie von Bild und Schrift in der islamischen und der christlichen Kunst, in: Kunstbulletin 7/8, 1985, Bern, S. 3ff.
- ders.: Wahrnehmen, aber nicht für wahr halten. Der Wunsch nach zerstückelten Körpern: die Krise der Weltbilder, in: Kunstschriften Nr. 6/1988, Zürich, S. 163ff.
- ders.: Als die Markenartikel laufen lernten, in: Der Alltag 1/1987, Zürich, S. 22ff.
- ders.: Werbepaket und Markenartikel. Zur Entstehung eines industriekulturellen Zusammenhangs, in: Ästhetik und Kommunikation 67/68, Berlin 1987, S. 95ff.
- ders.: Die neue Heiterkeit. Ein glücklicher Versuch, endgültig beliebig zu sein, in: Der Alltag Nr. 2/3, Zürich 1985, S. 7ff.
- ders.: Mythische Verweigerung und totale Person. Zu Werk, Leben und Rezeption Pier Paolo Pasolinis, in: Merkur 2/1984, München, S. 165ff.
- ders.: Versuche über Gemeinheit 1-6, Kunstschriften Zürich, Nr. 2/1983, 4/1983, 5/1983, 6/1983, 1/1984, 2/1984
- ders.: Mnemosyne. Eine Erinnerung, in: Martin R. Becher u.a. (Hrsg.): Kunst und Katastrophe, Basel 1986, S. 50ff.
- ders.: Vom zwingenden Unwert der kleinen Dinge. Mit einem Seitenblick auf die Utopie des Konstruktivismus, in: Museum für Gestaltung Basel (Hrsg.): Keinen Franken wert. Für weniger als einen Franken, Ausstellungskatalog Basel 1987, S. 110ff.
- ders.: Zwischen Kino, Film und Leben. Über Wahrnehmungszerfall, in: Cinema. Wider das Unverbindliche. Film, Kino und politische Öffentlichkeit, Basel/Frankfurt 1985, S. 10ff.
- ders.: Zeichenkonzeptionen in der Alltagskultur von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert [Artikel 69 von:], in: Roland Posner u.a. (Hrsg.): Semiotik. Ein Handbuch, 2 Bde., Berlin 1992
- ders.: Zeichenkonzeptionen vom 19. Jahrhundert bis auf die Gegenwart, in: ebda. [Art. 86]
- ders.: Das Verschwinden der Politik im Showbusiness. Zu Neil Postmans Plädoyer für die Abschaffung der modernen Kultur, in: Merkur 448, Juni 1986, Stuttgart, S. 515ff.
- ders.: Eine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus, in: Serge Brignoni. Arbeiten mit und auf Papier 1922-1984, Basel 1985
- ders. (Hrsg.): Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel/Frankfurt 1988
- ders.: Werbung als Anspruchsmodell, in: Michael Schirner: Werbung ist Kunst, München 1988, S. 3ff.
- ders.: „Wer spürt nicht das ‚Packeis‘ über die Haut scheuern?“. Konturen zur Zeichensprache einer dissidenten Ästhetik, in: Museum für Gestaltung Zürich (Hrsg.): Anschläge. Plakatsprache in Zürich: 1978-88, Zürich 1988, S. 62-83
- ders.: Imitationen. Von der echten Lust am Falschen, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 10, Heft 3, Tübingen 1988, S. 283-290
- ders./Dieter Koepplin/Rudolf Hanhart: Ludwig Stocker Arbeiten 1956-1986, Basel 1986 [1: Expression-Abstraktion-Aktion; 2: Objekthafte Skulptur; 3: Mythos; 4: Epiphanie-Evolution; 7: Offene-geschlossene Systeme; 8: Hauptstrom: Krieger, Öffnung ins Unendliche; 9: Auftragsarbeiten]

- ders.: Design, Kunst, Styling: Gestaltungsvisionen und Kulturkampf in der Ästhetik von Lebensformen im 20. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK), Band 45, Zürich 1988, Heft 1, S. 13ff.
- Birgit Recki: Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, Würzburg 1988
- Hans Reichenbach: Philosophische Grundlagen der Quantenmechanik, Basel 1949
- Willem van Reijen: Miss Marx, Terminals und Grands Récits oder: Kratzt Habermas wo es nicht juckt?, in: Kamper/van Reijen: Die unvollendete Vernunft, Frankfurt 1988, S. 536ff.
- Paul Ricoeur: La Métaphore vive, Paris 1975
- ders.: Temps et Récit, 3 Bde., Paris 1986
- Arthur Rimbaud: Poetische Werke, 2 Bde., hg. v. Hans Therre und Rainer G. Schmidt, München 1979
- Jacques Rivière: Rimbaud, München 1979
- Richard Rorty: Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie, Frankfurt 1981
- Walter von Rossum: Triumph der Leere. Zum Kovertitentum der französischen Intellektuellen, in: Merkur 434, April 1985, Stuttgart, S. 275ff.
- Otto Rühle: Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats, 2 Bde., Frankfurt 1970, Giessen 1977
- Gebhard Rusch: Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte. Von einem konstruktivistischen Standpunkt, Frankfurt 1987
- Bertrand Russell: Die Philosophie des logischen Atomismus. Aufsätze zur Logik und Erkenntnistheorie 1908-1918, ausgew. von Johannes Sinnreich, München 1976
- Ellis Sandoz: Political Apocalypse, 1971
- Hans Saner: Zwischen Apokalypse und Lebensqualität. Zur Ethik, des Naturwissenschaftlers, in: Verhandlungen der naturforschenden Gesellschaft Basel, Bd. 91, Basel 1981, S. 23ff.
- ders.: Von den Gefahren der Identität für das Mensch-Sein, in: Gaetano Benedetti/Louis Wiesmann (Hrsg.): ein Inuk sein. Interdisziplinäre Vorlesungen zum Problem der Identität, Göttingen 1986, S. 39ff.
- ders.: Der Mensch als symbolfähiges Wesen, in: Gaetano Benedetti/Udo Rauchfleisch (Hrsg.): Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses, Göttingen 1988, S. 11ff.
- Jean-Paul Sartre: Kritik der dialektischen Vernunft, Hamburg 1961
- Boris Savinkov: Erinnerungen eines Terroristen, Nördlingen 1985
- Wolfgang Schadewaldt: Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen. Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen, Tübinger Vorlesungen, Bd. 1, Frankfurt 1978
- Henry Schaefer-Simmen: The Unfolding of Artistic Activity, Berkeley/Los Angeles 1948
- Meyer Schapiro: Romanische Kunst, Köln 1987
- W.J. Schelling: Texte zur Philosophie der Kunst, ausgewählt von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982
- ders.: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur [1807], Hamburg 1983
- Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Sämtliche Werke, Bd. V, München 1967, 4. Aufl., S. 570ff.
- Jochen Schmidt (Hrsg.): Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1989
- Siegfried Schmidt-Joos: Rock und Magie, in: Rock-Session 1, Hamburg 1977, S. 10ff.

- Stephan Schmidt-Wulffen: Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst, Köln 1987
- Gershom Scholem: Walter Benjamin und sein Engel, in: Siegfried Unseld (Hrsg.): Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt 1972, S. 87-138
- ders.: Judaica III. Studien zur jüdischen Mystik, Frankfurt 1973
- Angela Schönberger/IDZ Berlin (Hrsg.): Simulation und Wirklichkeit. Design, Architektur, Film, Naturwissenschaften, Ökologie, Ökonomie, Psychologie, Köln 1988
- Walter Schulz: Die Vollendung des Deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings [1955], Pfullingen 1975
- ders.: Philosophie in der veränderten Welt, Pfullingen 1972
- Arturo Schwarz: Marcel Duchamp. La Mariée mise à nue chez Marcel Duchamp même, Paris 1974
- Oswald Schwemmer (Hrsg.): Über Natur, Frankfurt 1987
- Thomas A. Sebeok/Jean Umiker-Sebeok: „Du kennst meine Methode“. Charles Sanders Peirce und Sherlock Holmes, Frankfurt 1982
- Richard Sennett: The Uses of Disorder, New York 1970
- Michel Serres: Carpaccio. Ästhetische Zugänge, Reinbek 1981
- Salvatore Settis: Giogiones ‚Gewitter‘. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982
- Larissa A. Shadowa: Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930, Dresden 1978
- Georg Simmel: Philosophische Kultur, [1923], Berlin 1983
- ders.: Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse, hgg. v. Michael Landmann, Frankfurt 1968
- ders.: Kant, Berlin 1921, 5. Aufl.
- Alfred Simon: Beckett, Frankfurt 1988
- Josef Simon: Linguistik und Sprachphilosophie, München 1974
- Johannes Sinnreich (Hrsg.): Zur Philosophie der idealen Sprache. Texte von Quine, Tarski, Martin, Hempel und Carnap, München 1972
- Gunnar Skirbekk (Hrsg.): Wahrheitstheorien. Eine Auswahl aus den Diskussionen über Wahrheit im 20. Jahrhundert, Frankfurt 1977
- Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt 1983, 2 Bde.
- ders.: Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt 1987
- ders.: In-Szene [unveröffentlichter Vortrag], Museum für Gestaltung Zürich 1989
- ders.: Zur Welt kommen — Zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt 1988
- ders.: Euro-Taotismus. Zur Kritik der politischen Kinetik, Frankfurt 1989
- Susan Sontag: Über Fotografie, München 1978
- dies.: Kunst und Antikunst, Frankfurt 1982
- Georges Sorel: Über die Gewalt, Frankfurt 1981
- Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes, 2 Bde., München 1972
- Dan Sperber: Über Symbolik, Frankfurt 1975
- Wolfgang Stegmüller: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie, Bd. II, Stuttgart 1975
- Gisela Steinwachs: Mythologie des Surrealismus, Neuwied/Berlin 1971
- Martin Stingelin: Sturm auf die Informationsmaschinen? — In Begleitung von Thomas Pynchons Aufsatz „Is it o.k. to be a Luddite?“, in: Hans Ulrich Reck: Kanalarbeit, Basel/Frankfurt 1988, S. 242ff.

- P. Strasser: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen, Frankfurt/New York 1984
- Michael Sukale (Hrsg.): Moderne Sprachphilosophie, Hamburg 1976
- Richard Sylvan: Wissenschaft, Mythos, Fiktion: Sie alle überschreiten die Grenzen des Wirklichen und manchmal gar die des Möglichen, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 9, Heft 1/2, Tübingen 1987, S. 129ff.
- Marie Luise Syring: Kunst in Frankreich, Köln 1987
- Harald Szeemann: Individuelle Mythologien, Berlin 1985
- ders.: Museum der Obsessionen, Berlin 1981
- ders. (Hrsg.): Junggesellenmaschinen, Venedig 1975
- ders. (Hrsg.): Le Mamelle della Verità. Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie, Venedig 1978
- Petr Tausk: Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert, Köln 1980, 2. überarb. Aufl.
- Gordon R. Tylor: Die Geburt des Geistes, Frankfurt 1982
- Tel Quel (Hrsg.): Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie, München 1971
- Michael Theunissen: Gesellschaft und Geschichte. Zur Kritik der kritischen Theorie, Berlin 1969
- Klaus Theweleit: Buch der Könige, Bd. 1: Orpheus und Eurydike, Basel/Frankfurt 1988
- René Thom: Paraboles et Catastrophes, Paris 1983
- Michael Thompson: Theorie des Abfalls, Stuttgart 1981
- Christian W. Thomsen/Hans Holländer (Hrsg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft, Darmstadt 1984
- Pavel Tichy: Einzelding als Amtsinhaber. Die Überlegungen von Brentano, Meinong, Frege und Russell zu einer transparenten intentionalen Semantik, in: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 9, Heft 1/2, Tübingen 1987, S. 13ff.
- Ernst Tugendhat: Ti Kata Tinos. Eine Untersuchung zu Struktur und Ursprung aristotelischer Grundbegriffe, Freiburg/München 1958/1982
- ders.: Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt 1976
- ders.: Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen, Frankfurt 1979
- ders.: ‚Das Sein und das Nichts‘, in: V. Klostermann (Hrsg.): Durchblicke. Festschrift für Martin Heidegger, Frankfurt 1970, S. 132-161
- Roberto Vacca: Il Medioevo prossimo venturo, 1971
- Paul Valéry: Herr Teste, Frankfurt 1981 [9. Tausend der Ausgabe]
- Franz-Joachim Verspohl: Joseph Beuys. Das Kapital. Raum 1970-1977. Strategien zur Reaktivierung der Sinne, Frankfurt 1984
- Frederic Vester: Unsere Welt. Ein vernetztes System, Stuttgart 1978
- P.A.M. Villiers de l'Isle-Adam: Die Eva der Zukunft, München 1972
- Paul Virilio: Fahren fahren fahren, Berlin 1981
- ders.: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986
- ders.: Krieg und Kino, München 1984
- Theodora Vischer: Beuys und die Romantik, Köln 1983
- Bernhard Waldenfels: Ordnung im Zwielficht, Frankfurt 1987
- Dieter Wandschneider: Formale Sprache und Erfahrung. Carnap als Modellfall, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975

- Aby Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hgg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980
- ders.: Schlangenritual. Ein Reisebericht, Berlin 1988
- Martin Warnke: Das Bild als Bestätigung, in: Werner Busch (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Bd. II, München 1987, S. 483ff. [Vorbereitungstext in ‚Funkkolleg Kunst‘, Studienbegleitbriefe 7 und 8, DIF Tübingen, Weinheim/Basel 1985]
- Gerd Wartenberg: Logischer Sozialismus. Die Transformation der Kantschen Transzendentalphilosophie durch Charles S. Peirce, Frankfurt 1971
- A. Montgomery Watt: Der Einfluß des Islam auf das europäische Mittelalter, Berlin 1988
- Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1972, 4. Aufl.
- Peter Weibel: Jenseits der Erde. Das orbitale Zeitalter, in: Ars Electronica, Linz 1986, S. 222ff.
- ders.: Ästhetik der geklonten Gesellschaft, in: ebda., S. 314
- Liliane Weissberg: Editing Adventures: Writing the Text of Julius Rodman, in: modern fiction studies, vol. 33, number 3, autumn 1987, S. 413ff.
- ders.: CATARCTICON und der schöne Wahn, in: Poetica 18/1986, S. 96ff.
- Carl Friedrich von Weizsäcker: Wahrnehmung der Neuzeit, München/Wien 1983
- Otto K. Werckmeister: Ideologie und Kunst bei Marx und andere Essays, Frankfurt 1974
- Oswald Wiener: Die Verbesserung von Mitteleuropa, Reinbek 1969
- ders.: Über das Ziel der Erkenntnistheorie, Maschinen zu bauen, die lügen können, in: Jean Baudrillard, Die fatalen Strategien, München 1985, S. 235ff.
- ders.: Persönlichkeit und Verantwortung, in: Manuskript 98, Graz 1987, S. 92ff.
- ders.: Simulation und Wirklichkeit, in: Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Kanalarbeit. Medienstrategien im Kulturwandel, Basel/Frankfurt 1988, S. 311ff.
- Raymond Williams: Innovationen. Über den Prozeßcharakter von Literatur und Kunst, Frankfurt 1977
- Robert N. Wilson: Das Paradox der kreativen Rolle, Stuttgart 1975
- Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerei [1755], hgg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969
- Edgar Wind: Das Experiment und die Metaphysik, Tübingen 1934
- ders.: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt 1981
- ders.: Kunst und Anarchie, Frankfurt 1979
- Beat Wismer: Mondrians ästhetische Utopie, Baden (CH) 1985
- Rudolf Wittkower: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1983
- Ursula Wolf (Hrsg.): Eigennamen. Beiträge zur Semantik singulärer Termini, Frankfurt 1982
- Brigitte Wormbs: Über den Umgang mit Natur. Landschaft zwischen Illusion und Ideal, Frankfurt 1978, 2. verb. Aufl.
- Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung [1907], München 1976
- Karl Wucherl: Methoden der Gegenwartsphilosophie, Bern/Stuttgart 1977
- Beat Wyss: Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne, München 1985
- ders.: Einleitung zu: Georg Simmel, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, München 1985
- F.A. Yates: The Art of Memory, London 1966
- Jörg Zimmermann: Das Schöne, in: Herbert Schnädelbach/Ekkehard Martens (Hrsg.): Philosophie. Ein Grundkurs, Reinbek 1985, S. 348ff.

ders.: Sprachanalytische Ästhetik. Ein Überblick, Stuttgart-Bad Cannstatt 1980

ders.: Metaphysik als Zweig der phantastischen Literatur, in: Zeitschrift für Didaktik der Philosophie, 8. Jahrgang, November 1988, S. 202ff.

ders. (Hrsg.): Das Naturbild des Menschen, München 1982

5. Nachbemerkung

Die hier entwickelte ästhetische Kritik aktueller Kulturtheorien ist in sich geschlossen, steht aber im Zusammenhang einer ausgreifenden Untersuchung über die Anteile von Kulturtheorie, Medienästhetik, Kunst, Kunsttheorie, Design und Werbung an der Methodendiskussion der Kulturwissenschaften.

Der zweite Teil des Gesamtkomplexes ‚Ästhetische Kritik. Eine Theorie der Medienkultur‘ mit dem Titel ‚Medialität: Ästhetische Konstruktionen der Differenz‘ beruht auf zahlreichen Vorarbeiten des Verfassers, die in einzelnen Teilen in den letzten 5 Jahren publiziert und nun in einen konsistenten Argumentationszusammenhang eingerückt und völlig neu formuliert wurden. Diese wiederum eigenständig rezipierbare Arbeit beschäftigt sich mit dem hier propädeutisch erschlossenen Phänomen der Medialisierung und wurde 1990 am Fachbereich 5 der Universität Wuppertal als Habilitationsschrift eingereicht. Eine Publikationsfassung soll 1991 unter dem Titel ‚Zugeschriebene Wirklichkeiten. Zur Ästhetik gegenwärtiger Medienkultur‘ erscheinen. ‚Grenzziehungen. Ästhetiken in aktuellen Kulturtheorien‘ als erster Teil von ‚Ästhetische Kritik. Eine Theorie der Medienkultur‘ ist bis jetzt nicht veröffentlicht worden. Einzig dem Kapitel 2.3. ‚Apokalypse als Wahrheit der apokalyptischen Rhetorik: ein verschobenes Hoffnungssyndrom‘ liegt eine im Material erweiterte, stärker im kulturgeschichtlichen Gebiet verankerte Publikation des Autors zugrunde: Alles Klar zum Untergang? (in: Basler Magazin, 15/1984, Basel 14. April 1984, S. 1-8).

ISBN 3-88479-537-6