

# Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten

100 Jahre ›Zeitschrift für Ästhetik  
und Allgemeine Kunstwissenschaft‹

Sonderheft 8 der  
Zeitschrift für Ästhetik  
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von  
JOSEF FRÜCHTL  
und  
MARIA MOOG-GRÜNEWALD

Unter Mitarbeit von

PHILIPP THEISOHN

FELIX MEINER VERLAG  
HAMBURG

Bislang sind im Felix Meiner Verlag folgende Sonderhefte der »ZÄK« erschienen:

- 1 · Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks
- 2 · Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären
- 3 · Ursula Franke / Josef Früchtel (Hg.): Kunst und Demokratie
- 4 · Gert Mattenklott (Hg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste
- 5 · Ursula Franke / A. Gethmann-Siefert (Hg.): Kulturpolitik und Kunstgeschichte
- 6 · Georg Braungart / Bernhard Greiner (Hg.): Schillers Natur
- 7 · Wolfgang Krohn (Hg.): Ästhetik in der Wissenschaft

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*  
Sonderheft 8 · ISBN 978-3-7873-1839-1 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2007. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

## KUNST UND WISSENSCHAFT

### Zwei Spielarten adversativer Bestimmung ihres Bezugs (Kant, Botho Strauß)

Von Bernhard Greiner

Eine Zeitschrift mit dem Begriff »Kunstwissenschaft« im Titel hat in Kant ihren Antipoden, in der *Kritik der Urteilkraft* ihre prinzipielle Gegenschrift, die gültig bleibt, auch wenn die Zeitschrift dieses Werk in Sondernummern eingemeindet.<sup>1</sup> Schon in der Einleitung des Kapitels zur »transzendentalen Ästhetik« der *Kritik der reinen Vernunft* hat Kant den Versuch, eine Wissenschaft des Schönen zu begründen, prinzipiell verworfen<sup>2</sup>: »Es liegt hier eine verfehlte Hoffnung zu Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten faßte, die kritische Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich. Denn gedachte Regeln oder Kriterien sind ihren vornehmsten Quellen nach bloß empirisch, und können also niemals zu bestimmten Gesetzen a priori dienen, wonach sich unser Geschmacksurteil richten müßte, vielmehr macht das letztere den eigentlichen Probestein der Richtigkeit der ersteren aus.«

In der *Kritik der Urteilkraft* betont Kant im abschließenden Paragraphen der »Kritik der ästhetischen Urteilkraft« erneut, daß es »keine Wissenschaft des Schönen gibt noch geben kann, [weil] das Urteil des Geschmacks nicht durch Prinzipien bestimmbar ist« (KdU 261, § 60<sup>3</sup>). Bestimmung durch Prinzipien setzte Subsumierbarkeit der jeweils gegebenen Anschauung unter einen bestimmten Begriff voraus, was das Schöne verweigert. Daß der Bereich, auf den sich das ästhetische Urteil bezieht, nicht durch eine Wissenschaft erschlossen werden kann, besagt zugleich, daß wir in diesem Bereich nicht zu Erkenntnissen gelangen (die i.S. Kants darin bestehen, daß Vorstellungen mit Hilfe eines Begriffs auf ein Objekt bezogen werden). Statt dessen bewegen wir uns beim ästhetischen Urteil im Vorfeld von Erkenntnis-

<sup>1</sup> *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks*, hg. von Ursula Franke, Hamburg 2000.

<sup>2</sup> Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (nachfolgend KrV), hg. von Raymond Schmidt, Hamburg 1956, Seitenangaben beziehen sich auf die erste Auflage von 1781 (Sigue A) und die zweite Auflage von 1787 (B) (in der Meiner-Ausgabe als Marginalien), hier B 35. Zu Kants prinzipieller Verneinung einer Ästhetik als Wissenschaft Wolfgang Wieland: *Die Erfahrung des Urteils – Warum Kant keine Ästhetik begründet hat*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 604–623.

<sup>3</sup> Zitate aus der *Kritik der Urteilkraft* werden im Text nachgewiesen (Sigue KdU), wobei folgende Ausgabe zugrunde gelegt wird: *Kritik der Urteilkraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974, Seitenangaben nach der Paginierung der 2. Auflage von 1793, in der Meiner-Ausgabe als Marginalie.

sen. Eine ›Kunst-Wissenschaft‹ kann nur transzendental sein; was sie leisten kann, ist, das Wesen des ästhetischen Urteils, sein Bezugfeld und die Eigenart der hier zu gewinnenden ›Erkenntnis‹ zu bestimmen, ohne das Feld des Schönen selbst zu erschließen. Kant geht in seiner Einschränkung noch weiter. Nicht nur eine Wissenschaft des Schönen sei nicht möglich, sondern ebenso der reziproke Bezug, d.i. eine ›schöne Wissenschaft‹:

Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst. Denn was die erstere betrifft, so würde in ihr wissenschaftlich, d.i. durch Beweisgründe ausgemacht werden sollen, ob etwas für schön zu halten sei oder nicht; das Urteil über Schönheit würde also, wenn es zur Wissenschaft gehörte, kein Geschmacksurteil sein. Was das zweite anlangt, so ist eine Wissenschaft, die als solche schön sein soll, ein Unding. Denn wenn man in ihr als Wissenschaft nach Gründen und Beweisen fragte, so würde man durch geschmackvolle Aussprüche (Bonmots) abgefertigt (KdU 176 f., § 44).

Die systematische Abgrenzung des Schönen und der Wissenschaft, bei Kant des ästhetischen Urteils und des Erkenntnisurteils, erlaubt gegenläufig aber auch, zu bestimmen, wieviel diese beiden Bereiche miteinander teilen und inwieweit sie evtl. sogar einander wechselseitig vorarbeiten, so daß doch ein Anteil ›Wissenschaft‹ in der Kunst und reziprok ein Anteil ›Kunst‹ in der Wissenschaft zuzugestehen wäre. Daß die Kunst trotz grundsätzlicher Unterscheidung doch in das Feld wissenschaftlicher Bestimmung hineinragt, ergibt sich im Horizont der *Kritik der Urteilskraft* daraus, daß auch dem ästhetischen Urteil zuerkannt wird, auf Erkenntnis bezogen zu sein, zwar nicht auf eine bestimmte, aber doch auf ›Erkenntnis überhaupt‹ (KdU 29, § 9). Im ästhetischen Urteil sind die von der Einbildungskraft gegebenen Vorstellungen als begriffsfähig angenommen und entsprechend auf den Verstand bezogen. Zur Subsumption unter einen bestimmten Begriff kommt es nicht. So bleibt die Interaktion der Erkenntniskräfte Einbildungskraft und Verstand frei, der Verstand unterwirft die Vorstellungen der Einbildungskraft nicht einem Begriff; weiter ist die Interaktion von Einbildungskraft und Verstand ein autonomes Spiel, da es sich selbst nährt und nicht durch ein Ziel außerhalb seiner (eine bestimmte Gegenstandserkenntnis) festgelegt und terminiert wird, womit zugleich gesagt ist, daß dieses Spiel zeitlich wie inhaltlich unabschließbar ist. Mit diesem Bezug auf Erkenntnis überhaupt kann man das ästhetische Urteil als eine Vorstufe von Erkenntnis betrachten, die nicht zur bestimmten Erkenntnis weiterführt. Das erscheint – gegenüber Wissenschaft – als Beschränktheit, hat zugleich aber auch den Gehalt der Fülle; denn die Erkenntniskräfte sind hier nicht restringiert. Die Einbildungskraft muß sich nicht dem Verstand unterordnen, der Verstand wird nicht auf eine konzeptuelle Hinsicht auf die jeweilige Anschauung festgelegt. Was für die Vorgänge im urteilenden Subjekt gilt, trifft ebenso auf dessen Gegenstands- resp. Weltbezug in der ästhetischen Einstellung zu. Statt den jeweils gegebenen Weltausschnitt, wie im Erkenntnisurteil, zum Fall einer Regel zu machen, wird er zum Bezugspunkt einer unerschöpflichen Vielfalt von Bestimmungen. Im Lichte dieses Ansatzes besagt die

Einschätzung des ästhetischen Urteils als Vorstufe von Erkenntnis nicht nur, daß Wissenschaft diese Stufe hinter sich zu lassen und zur jeweils bestimmten Erkenntnis vorzudringen habe, sondern auch, daß das ästhetische Urteil mit seinem freien, lebendigen Tätig-Sein der Erkenntniskräfte ›Vorstufe‹ von Erkenntnis im Sinne von ›Ermöglichung‹ ist, Dispositionen für Erkenntnis schaffend. Schon in der *Kritik der reinen Vernunft* konzidiert Kant der Einbildungskraft hinsichtlich ihrer Leistung des Schematisierens einen Spielraum zwischen Gegenstand der Erfahrung resp. Bild desselben und empirischem Begriff. Ein empirischer Begriff, so führt Kant im ›Schematismus-Kapitel‹ aus, bezieht sich immer nur auf ›das Schema der Einbildungskraft, als eine Regel der Bestimmung unserer Anschauung, gemäß einem gewissen allgemeinen Begriffe‹<sup>4</sup>. Kant erläutert dann diese Schematisierungsleistung der Einbildungskraft mit dem bemerkenswerten Satz: ›Dieser Schematismus unseres Verstandes, in Ansehung der Erscheinungen und ihrer bloßen Form, ist eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele, deren wahre Handgriffe wir der Natur schwerlich jemals abraten und sie unverdeckt vor Augen legen werden.‹<sup>5</sup> ›Kunst‹ meint hier mehr als ›Technik‹ oder ›Vermögen‹, bezieht sich vielmehr, wie später in den Ausführungen zum ästhetischen Urteil, auf ein Tätigsein der Einbildungskraft, das sich der völligen Unterwerfung des Verstandes durch Festlegung auf einen bestimmten (empirischen) Begriff entzieht. So ist schon hier Erkenntnis, als Verbindung einer Anschauung mit einem Begriff, an einen nicht aufzuklärenden Kunst-Anteil gebunden.

Der aus dem Wesen des Ästhetischen wie der Wissenschaft, resp. ihrer konstitutiven Urteilsformen ableitbare gemeinsame Anteil, den selbst Kant zugesteht, eine Art ›Hineinragen‹ der Kunst in den Raum der Wissenschaft, ermöglicht überhaupt erst und erklärt zugleich das Phänomen, daß in der Wissenschaftspraxis ästhetische Komponenten anerkannt oder bewußt eingesetzt werden. Das betrifft insbesondere die Ordnung und Konstitution von Wissen, etwa den Anteil des Poetischen in der Narration z.B. der Geschichtswissenschaft, der Medizin (Fallbeschreibung) und der Psychologie, oder man denke an poetische – statt bloß numerische oder alphabetische – Ordnungsprinzipien in der Enzyklopädistik. Weiter trägt das ästhetische Urteil, insofern es mit dem Bezug auf ›Erkenntnis überhaupt‹ als Vorstufe des Erkenntnisurteils genommen wird, in den Bereich des letzteren und damit der Wissenschaft einen Relativitätsgedanken hinein. Das Urteil ist hier zurückbezogen auf die Selbsterfahrung des Urteilenden. Ist ›Erkenntnis überhaupt‹ aber ein Schritt zur bestimmten Erkenntnis der Wissenschaft, so ist dieser in Rücksicht auf eine solche ›Vorstufe‹ die Erfahrung mitgegeben, daß in ihr Voraussetzungen enthalten sind, die Erkenntnis unhintergebar an den Erkennenden zurückbinden.

<sup>4</sup> KrV, B 180, A 141.

<sup>5</sup> KrV, B 180f., A 141.

Läßt sich derart im Horizont von Kants Bestimmung des ästhetischen Urteils ein Hineinragen der Kunst in das Feld der Wissenschaft und deren konstitutiver Prinzipien aufzeigen, so umgekehrt nicht weniger auch ein Hineinragen wissenschaftlicher Anteile in den Raum der Kunst. Zu nennen ist hier vor allem der Nachweis, daß das ästhetische Urteil allgemeingültig und notwendig ist. Denn er versteht die Kunst mit einem Anspruch, den die Wissenschaft erhebt. Die Allgemeinheit des ästhetischen Urteils ergibt sich folgerichtig aus dessen qualitativer Bestimmung als ›interesseloses Wohlgefallen‹ (vgl. KdU 5, § 2). Mit diesem ist gesagt, daß sich der Urteilende ›frei‹ fühlt (KdU 17, § 6), eben nicht durch ein Interesse wie z.B. am Angenehmen gebunden, womit das Wohlgefallen nicht auf eine ›Privatbedingung‹ des Zustandekommens (vgl. KdU 17, § 6) zurückgeführt werden kann. Dann muß aber dieses Wohlgefallen auch bei jedem anderen ästhetisch Urteilenden erwartet werden, mithin ihm ›angesonnen‹ werden können (KdU 21, § 8). An dieser Stelle seiner Argumentation betont Kant ausdrücklich die partielle Gemeinschaft von ästhetischem Urteil und Erkenntnisurteil:

Er [der ästhetisch Urteilende] wird daher von dem Schönen so sprechen, als ob Schönheit eine Beschaffenheit des Gegenstandes und das Urteil logisch wäre (durch Begriffe vom Objekte ein Erkenntnis desselben ausmache); ob es gleich nur ästhetisch ist und bloß eine Beziehung der Vorstellung des Gegenstandes auf das Subjekt enthält; darum, weil es doch mit dem logischen die Ähnlichkeit hat, daß man die Gültigkeit desselben für jedermann daran voraussetzen kann (KdU 18, § 6).

Die Allgemeingültigkeit ist hier allerdings nicht durch einen allgemeinen, rationalen Begriff garantiert, der objektive Allgemeingültigkeit gewährleisten würde, die von wissenschaftlicher Erkenntnis gefordert ist. Die Allgemeingültigkeit ist hier subjektiv, betrifft den Gemütszustand des Urteilenden (die Erfahrung des freien Spiels seiner Erkenntniskräfte), der aber in den Horizont des Allgemeinen gehoben wird, insofern er jedem angesonnen wird. Diese paradoxe subjektive Allgemeinheit ist keine Maskerade. Der ästhetisch Urteilende spielt sich damit nicht als Wissenschaftler auf, ohne es zu sein. Durch die Interessellosigkeit seines Urteils wird er vielmehr dazu gebracht, eine Allgemeingültigkeit anzusetzen, die dem Erkenntnisurteil in den Wissenschaften eignet, diesen Anspruch dann zwar als subjektiv zurückzunehmen, um daraufhin aber eben dieser Subjektivität Allgemeinheit zuzuerkennen. Grundlage dieser Allgemeinheit ist die Annahme eines Gemütszustands, der allen Menschen gemeinsam ist (die lustvolle Erfahrung des Zusammenspiels der Erkenntniskräfte). Das ästhetische Urteil postuliert dabei nicht die Zustimmung von jedermann (das verlangte Gründung im Begriff und manifestierte Wissenschaftlichkeit), sondern sinnt diese nur jedem an (KdU 26, § 8).

Wie mit der Allgemeingültigkeit ragt auch mit der Notwendigkeit des ästhetischen Urteils ein Anspruch, den Wissenschaft für ihre Erkenntnisse erhebt, in den Raum des Kunsturteils hinein: ›In allen Urteilen, wodurch wir etwas für schön erklären, verstatten wir keinem, anderer Meinung zu sein; ohne gleichwohl unser Urteil auf Begriffe, sondern

nur auf unser Gefühl zu gründen, welches wir also nicht als Privatgefühl, sondern als ein gemeinschaftliches zum Grunde legen (KdU 66 f., § 22).

Es ist das Gefühl der Lust, das ein jeder notwendig in der Beurteilung des Schönen empfindet. Daß sich diese Lust bei jedem einstellt, setzt eine Gemeinsamkeit voraus, an der alle Subjekte teilhaben, was Kant »Gemeinsinn« nennt (KdU 67, § 22.), wobei er offen läßt, ob es solch einen Gemeinsinn wirklich gibt oder ob er nur als ›regulatives Prinzip‹ (vgl. KdU 68, § 22) zur Begründung der Allgemeinheit und Notwendigkeit des ästhetischen Urteils angesetzt wird.

Die systematische Trennung von Kunst und Wissenschaft, die Kant – gegen die Zeittendenz – vornimmt, schärfte den Blick für das partielle Zusammengehen beider sowie das ›Hineinragen‹ des einen Bereichs in den anderen. Angezeigt ist damit ein metaphorischer Bezug zwischen Kunst und Wissenschaft. Die *Kritik der Urteilskraft* gibt noch einen anderen Bezug zwischen beiden Bereichen zu erkennen. Er besteht darin, daß die Kunst eine Funktion für die Wissenschaft erfüllt, ihr bei einer für sie konstitutiven Verlegenheit in bestimmter Weise aufhilft. Das erschließt sich aus der Komposition der *Kritik der Urteilskraft*. Daß die ›Kritik der ästhetischen Urteilskraft‹ zuerst vorgetragen wird, hat auch den Effekt, daß mit deren Ergebnis, dem dort entworfenen symbolischen Brückenschlag zwischen ideeller und empirischer Welt im Schönen, der skeptischen Position aufgeholfen werden kann, in die die ›Kritik der teleologischen Urteilskraft‹ mündet.

Kant fragt in der ›Kritik der teleologischen Urteilskraft‹ nach der Berechtigung einer vernunftorientierten Interpretation der Naturphänomene. Er geht vom Prinzip des Zufalls aus, das der Naturforscher zugeben müsse (daß sich von allen Naturdingen widerspruchsfrei denken läßt, daß sie auch anders sein könnten), das der Vernunft aber ein Ärgernis bleibe. Anstelle des Prinzips des Zufalls setzt sie das der Zweckmäßigkeit:

Diese Zufälligkeit seiner Form bei allen empirischen Naturgesetzen in Beziehung auf die Vernunft, da die Vernunft, welche an einer jeden Form eines Naturprodukts auch die Notwendigkeit derselben erkennen muß, wenn sie auch nur die mit seiner Erzeugung verknüpften Bedingungen einsehen will, gleichwohl aber an jener gegebenen Form diese Notwendigkeit nicht annehmen kann, ist selbst ein Grund, die Kausalität desselben so anzunehmen, als ob sie eben darum nur durch Vernunft möglich sei (KdU 285, § 64).

Ein Zweck als ›Möglich-Sein durch Vernunft‹, statt Zufälligkeit, wird z.B. vorgestellt, wenn ein Naturding als Organismus betrachtet wird, was besagt, daß das Zueinander-Stimmen seiner Teile vom angenommenen Zweck der Selbsterhaltung des Naturdings her erklärt wird. Daß wir uns dagegen sträuben, die Naturdinge als zufällig anzunehmen, daß wir dies vielmehr als einen ›Mangel an Einsicht‹ interpretieren, zeigt die Vernunft am Werk, die ein Einheitsprinzip, die Idee eines Zwecks, entwirft, »um sich hypothetisch die Ordnung und Zusammenstimmung der Teile

untereinander von Naturprodukten und den sie regierenden Gesetzen« zu erklären.<sup>6</sup> Es ist aber eine bloße Annahme, ein regulatives und nicht ein konstitutives Prinzip,<sup>7</sup> die Welt nicht als zufälliges Erzeugnis eines blinden Mechanismus zu betrachten, sondern so, als ob sie entsprechend den Bedürfnissen unserer Vernunft<sup>8</sup> ein zweckhaft organisierter Kosmos sei. Die Naturwissenschaft gibt Veranlassung zur teleologischen Beurteilung ihrer Gegenstände, sie kann aber die Frage nicht entscheiden, ob die den Naturphänomenen unterstellte Zweckmäßigkeit absichtlich oder unabsichtlich ist, d.h. ob sie vom Spiel des Zufalls oder von der planenden Weisheit eines Schöpfers zeugen: »Wir können [...] die unendliche Mannigfaltigkeit der besonderen Naturgesetze, die für uns zufällig sind, da sie nur empirisch erkannt werden, ihrem ersten inneren Grunde nach nicht einsehen und so das innere, durchgängig zu reichende Prinzip der Möglichkeit einer Natur (welches im Übersinnlichen liegt), schlechterdings nicht erreichen [...]« (KdU 317, § 71).

Die teleologische Naturbetrachtung ist der menschlichen Vernunft notwendig, sie ist eine Denkmaxime. Wir können aber nicht entscheiden, ob sie die Struktur der Welt trifft oder ob sie nur eine subjektive Beurteilungsmaxime ist:

[...] ich kann nach der eigentümlichen Beschaffenheit meiner Erkenntnisvermögen über die Möglichkeit jener Dinge und ihre Erzeugung nicht anders urteilen, als wenn ich mir zu dieser eine Ursache, die nach Absichten wirkt, mithin ein Wesen denke, welches nach der Analogie mit der Kausalität eines Verstandes produktiv ist. [...] Wir haben nämlich unentbehrlich nötig, der Natur den Begriff einer Absicht unterzulegen, wenn wir ihr auch nur in ihren organisierten Produkten durch fortgesetzte Betrachtung nachforschen wollen; und dieser Begriff ist also schon für den Erfahrungsgebrauch unserer Natur eine schlechterdings notwendige Maxime. [...] Aber in Ansehung des letzteren Gebrauchs ist jene Maxime der Urteilskraft zwar nützlich, aber nicht unentbehrlich, weil uns die Natur im Ganzen als organisiert [...] nicht gegeben ist (KdU 333f., § 75).

Kant verwirft die teleologische Naturbetrachtung nicht, sondern zeigt ihre Grenzen auf. Wir kommen mit ihr beim Erforschen der erfahrbaren Natur gut voran. Wenn wir jedoch Aussagen über die Natur als Ganze machen wollen, so legt uns die Vernunft zwar nahe, den Gegenständen der Erfahrung ein »übersinnliches Substrat« (die Vorstellung eines Gefüges der Zweckmäßigkeit, das zur Vernunftidee eines Schöpfergottes führt) zu unterlegen, wir können aber nicht entscheiden, ob diese Betrachtungsweise die Struktur der Welt trifft oder verfehlt: »Also können wir über den Satz, ob ein nach Absichten handelndes Wesen als Weltursache (mithin als Urheber) dem, was wir mit Recht Naturzwecke nennen, zum Grunde liege, objektiv gar nicht, weder bejahend noch verneinend, urteilen [...]« (KdU 338, § 75).

<sup>6</sup> Manfred Frank: *Kommentar zur KdU*, in: Immanuel Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie* (Werke III), hg. von Manfred Frank und Veronique Zanetti, Frankfurt/M. 1996, 1267.

<sup>7</sup> Vgl. KdU 301, § 67.

<sup>8</sup> Kant spricht in diesem Zusammenhang von »Gunst der Natur« (KdU 303, § 67).

Die unterlegte Idee der Vernunft muß im Status einer (bloßen) Denkmaxime, eines hypothetischen Imperativs<sup>9</sup>, belassen werden.

So begründet die *Kritik der Urteilskraft* eine skeptische Position hinsichtlich teleologischer Naturbetrachtung, beschränkt dabei deren Erklärungsvermögen auf die je besonderen, der Erfahrung zugänglichen Naturgesetze und relativiert als bloße Denkmaxime das Verfahren, hiervon aufzusteigen zu Aussagen über die Natur als Ganze, d.h. die vorgefundenen Naturzwecke zusammenzuführen in einem obersten Zweck und einer ersten Ursache, die nach Absichten wirkt. Daß die Annahme einer vernünftigen Organisiertheit der Natur aber nicht bloß eine Setzung der Vernunft ist, sondern auch einige Berechtigung für sich hat, kann aus den Bestimmungen der »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« gefolgert werden. Diesen Denkhorizont hat Kant schon geschaffen, ehe er die skeptische Position der »teleologischen Urteilskraft« entwickelt. Denn die »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« hat aufgezeigt, daß zumindest auf dem Feld des Schönen die sinnlich erfahrbare Welt als eine genommen werden kann, die dem vernünftig tätigen Subjekt gemäß ist, daß es ein Entsprechungsverhältnis zwischen den Ideen der Vernunft und der Sinnenwelt gibt. Zwar ist auch diese Verbindung beider Bereiche restringiert; sie betrifft nicht die Welt der Ideen und die der Anschauung selbst, sondern in beiden nur eine Relation, die selbst wieder den Gehalt der Unerfülltheit hat, aber mit dieser Einschränkung leistet sie doch eine Art Brückenschlag. Die »ästhetische Idee«, so legt Kant im »Genie-Kapitel« dar, ist in Relation zum Verstand »inexplikabel«, d.h. sie gelangt nicht zur Erfüllung in einem bestimmten Begriff (was man auch positiv so formulieren kann, daß sie aufgrund ihrer Fülle jede begriffliche Festlegung übersteigt). »Man sieht leicht«, formuliert Kant, daß diese Relation »das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei« (KdU 193, § 49), die in Relation zur Anschauung »indemonstrabel« ist, d.h. nie zur Erfüllung in einer Anschauung gelangen kann (positiv formuliert: aufgrund ihrer Fülle jede Anschauung übersteigt).<sup>10</sup> Die eine Relation der Unerfülltheit entspricht reziprok der anderen, kann sie entsprechend »repräsentieren«, was zum berühmten Satz der »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« führt, »das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten« (KdU 258, § 59). Das ist der eingeschränkte Brückenschlag zwischen der empirischen Welt der Kausalgesetze (und damit der Determination), die der Verstand erarbeitet und der Welt der Ideen (und damit der Freiheit), die die Vernunft hervorbringt. Wo die Wissenschaft genötigt ist, die Welt des Verstandes zu der der Vernunft hin zu öffnen, d.h. Vernunftprinzipien der nach den Gesetzen des Verstandes bestimmten Wirklichkeit zu unterlegen, erhält sie in diesem Sinne Zuspruch durch das Schöne. So übt Kunst eine wichtige Funktion in

<sup>9</sup> Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1990, 22 passim.

<sup>10</sup> Hierzu insgesamt § 49 der KdU (»Von den Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen«).

der wissenschaftlichen Durchdringung der Welt aus, findet Wissenschaft in bestimmter Hinsicht und gerade dort, wo es um ihre leitenden Denkprinzipien geht, eine wesentliche Unterstützung in der Kunst, ist sie derart Kunst-Wissenschaft.

Die Bekräftigung der Wissenschaft durch die Kunst ist eine Pointe der *Kritik der Urteilskraft*, die sich erschließt, wenn man nach einem möglichen Sinn ihrer Komposition fragt. Daß solch eine Bekräftigung gegeben wird, ist durchaus gesehen worden. Kleist z.B., dessen Erkenntniskrise sich sehr gut als Reaktion auf die skeptische Position der »Kritik der teleologischen Urteilskraft« erklären läßt, bezeugt im Anschluß an diese Krise eine ganz neue Empfänglichkeit für die Kunst und beginnt daraufhin mit seinen literarischen Arbeiten, die man dann – auch – als Experimentieren mit den Konzeptionen der *Kritik der Urteilskraft* bestimmen kann (das Schöne als Ausweg aus der Teleologie, die Frage nach der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst, Grazie als Konzept einer Vereinigung jenseits des Brückenschlags der Kunst).<sup>11</sup> Goethe wiederum, der sich intensiv mit der *Kritik der Urteilskraft* auseinandergesetzt hat, bekräftigt in einer methodologischen Reflexion der *Schriften zur Morphologie*<sup>12</sup> die von Kant vorgetragene Position, »daß zwischen Idee und Erfahrung eine gewisse Kluft befestigt scheint, die zu überschreiten unsere ganze Kraft sich vergeblich bemüht«, um daraus nicht nur zu folgern, daß es »unser ewiges Bestreben [bleibe] diesen Hiatus mit Vernunft, Verstand, Einbildungskraft, Glauben, Gefühl, Wahn und, wenn wir sonst nichts vermögen, mit Albernheit zu überwinden«, sondern um auch aus der Einsicht, daß der »Widerstreit zwischen Aufgefaßtem und Ideiertem immerfort unaufgelöst bleibe«, die Berechtigung abzuleiten, »zu einiger Befriedigung in die Sphäre der Dichtkunst [zu] flüchten«<sup>13</sup>. Unmittelbar nach Erscheinen der *Kritik der Urteilskraft* hatte Goethe den von Kant nahegelegten Gedanken eines funktionalen Bezugs zwischen Kunst und Wissenschaft nach beiden Richtungen hin aufgegriffen. In seiner Schrift *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*<sup>14</sup> lud er den in der Naturbetrachtung des 18. Jahrhunderts durchaus gebräuchlichen Metamorphosebegriff mit Konnotationen aus der Literatur (und Mythologie, d.i. der Welt der Metamorphose, wie sie Ovid entworfen hat) auf – mit der Frage nach dem Bleibenden als Bezugspunkt in allem Wandel der Gestalten –, womit er eine Konzeption der Kunst in die wissenschaftliche Bestimmung der Natur hineinrug. Umgekehrt prägte er den in der zeitgenössischen Biologie stark ge-

<sup>11</sup> Ausführlich habe ich dies in dem Band dargelegt: Verf., *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst*, Tübingen/Basel 2000.

<sup>12</sup> *Bedenken und Ergebung*, erstmals erschienen in den *Schriften zur Morphologie*, I. Band, 2. Heft, 1820, hier zitiert nach Johann Wolfgang Goethe: *Werke – Hamburger Ausgabe*, Bd. 13 (Naturwissenschaftliche Schriften I), hg. von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller, München 1988.

<sup>13</sup> Sämtliche Zitate nach der in Anm. 12 genannten Ausgabe, 31f.

<sup>14</sup> Als einer der ersten Erträge der *Italienischen Reise* erschienen Gotha 1790.

machten Bildungsgedanken<sup>15</sup> mit der Umkonzeption seines *Wilhelm Meister* von einem Theaterroman zu einem Bildungsroman auf dem Feld des menschlichen Handelns aus. In den *Wahlverwandtschaften* wird er dann das aus der Chemie bekannte Phänomen wechselnder Attraktion verschiedener Elemente zu einem abgründigen Experiment in der menschlichen Welt entfalten.

Die gegenwärtige Naturwissenschaft, insbesondere die Chaosforschung, kann die Vorstellung einer Zufallswelt, der Kant die Vernunftkonzeption der Zweckmäßigkeit als Denkmaxime entgegenhielt, annehmen. Gleichwohl bleibt die Frage, wie diese Theoreme von einem Vernunftstandpunkt aus verarbeitet werden können. Von Seiten der Kunst hat sich Botho Strauß in dem 1992 erschienenen Band *Beginnlosigkeit* eindringlich dieser Frage gestellt, er nennt es »die Sonde des Gedankens einführen ins Herz der Unvernunft« (B 45<sup>16</sup>). Statt zu einem funktionalen Bezug von Kunst und Wissenschaft gelangt Strauß wieder zu entschiedener Entgegensetzung, d.i., gegen die absolute Zufallswelt doch ein »konstruktives Jenseits der Natur«, als »Kunstmaß« zu setzen (vgl. B 68). Das Ergebnis ist – bei einem Künstler – erwartbar. Von Interesse ist jedoch der Weg, die Art der hier geleisteten Durchdringung der Wissenschaft mit dem »Maß der Kunst«.

»Grenzgänge zwischen Geist, Technik und Naturwissenschaft« (B 75) verspricht der Band *Beginnlosigkeit*. Er setzt sich mit Theoriebildungen der Chaosforschung (insbesondere in der Physik, Mathematik, Biologie und Neurophysiologie) auseinander, im Horizont des aus der Astrophysik bekannten Theorems der »Beginnlosigkeit«, und fragt nach der Stellung der Kunst in der gegenwärtigen »Sintflut unablässiger Weltbildstürze« (B 13). Man hat dem Autor des Bandes Halbwissen vorgeworfen<sup>17</sup>, die zentrale Metapher des Buches sei einer Theorie geschuldet, die in der Astrophysik äußerst umstritten, wenn nicht endgültig widerlegt sei (Fred Hoyles Steady-State-Theorie,<sup>18</sup> die durch die Entdeckung der kosmischen Hintergrundstrahlung schwer erschüttert worden sei). Solche Kritik nimmt den Text nicht als literarischen, verkennt, daß das hier Vorgetragene Funktion der jeweils entworfenen Sprechposition ist, daß nicht Lektürenotate naturwissenschaftlicher Werke ausbreitet werden sollen, die durch die Zitation als gültig bekräftigt würden, sondern

<sup>15</sup> Insbesondere durch Blumenbach, auf den Goethe sich ausdrücklich beruft: Johann Friedrich Blumenbach: *Über den Bildungstrieb*, Göttingen 1781, weitere Auflagen 1789 und 1791.

<sup>16</sup> Zitate aus *Beginnlosigkeit* werden nachfolgend im Text nachgewiesen (Sigle B), wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Botho Strauß: *Beginnlosigkeit – Reflexionen über Fleck und Linie*, München 1992.

<sup>17</sup> Lutz Hagedstedt: *Botho Strauß: Literatur als Erkenntnis? – Reflexionen aus dem beschädigten Leben der Postaufklärung*, in: *Weimarer Beiträge* 40 (1994), 266–281; ohne Polemik geht auf Botho Strauß' Auseinandersetzung mit den neueren Erkenntnissen der Naturwissenschaften ein: Gerhard Neumann: *Gedächtnis-Sturz*, in: *Akzente* 40 (1993), 100–114; s. auch: Jürgen Daiber: *Poetisierte Naturwissenschaft – Zur Rezeption naturwissenschaftlicher Theorien im Werk von Botho Strauß*, Frankfurt/M. 1996.

<sup>18</sup> Fred Hoyle: *Steady-State Cosmology Re-visited*, Cardiff 1980; ders., *Facts and Dogmas in Cosmology and Elsewhere*, Cambridge 1982.

daß gefragt wird, was für Folgen neue Konzeptionen der Naturwissenschaften für das Denksystem des Sprechenden, für sein Selbst- und Weltverständnis haben. Der Band entwirft zwei Sprechpositionen, die einander immer wieder abwechseln. Es gibt die Sprechposition eines ›Wir‹, was generelle Gültigkeit des Vorgetragenen suggeriert. In dieser Sprechposition wird das Theorem der zirkulären Selbstorganisation der Materie erörtert, etwa in der Gehirnforschung (nichtlineare Rückkoppelung von Neuronenimpulsen als Arbeitsweise des Gehirns), weiter das Denkmodell des Konstruktivismus:

Unser Gehirn besitzt keinen unmittelbaren Zugang zur Welt. Es ist vollkommen auf sich selbst bezogen. Es liefert die selektiven Muster, konstruiert die Modelle und Invarianten, das gesamte evolutionsgeprüfte Programm zur Herstellung einer uns verfügbaren Wirklichkeit. Erkennen hat nicht mit Gegenständen zu tun, es ist effektives Handeln, rastloses Erschaffen. Was wir als bewußte Wahrnehmung empfinden, ist in Wahrheit die Fokuseinstellung des Gehirns auf eigene, in einem bestimmten Augenblick besonders stimulierte interne Prozesse. (B 10f.)

In der Sprechposition des ›Wir‹ wird auch der – philosophisch wie naturwissenschaftlich längst diskutierte – Sturz des Ich, des Subjekts als eines Besonderen, aus der hier zur Debatte stehenden Perspektive nochmals verhandelt: »Was ist Ich, Subjekt, Selbst und was sind Dichotomie, Widerspruch, der andere oder gar ›die anderen‹? Nichts als Denker-Staub, der in ehrwürdigen Seminaren am späten Nachmittag im Zwielflicht glitzert.« (B 41)

Neben der Sprechposition des ›Wir‹ gibt es noch die eines ›Er‹, mit der eine deutliche Unterscheidung zur Erzählerposition angezeigt ist. Dem ›Er‹ ist das Theorem der Beginnlosigkeit zugeordnet. Schrittweise, Widerstände vorbringend, macht ›er‹ sich das Konzept der Selbstorganisation der Materie und mit diesem das der Beginnlosigkeit zu eigen.

Grundannahme der Chaostheorie ist, daß Zufälliges und Ordnung (Naturdetermination) nicht nur miteinander verwoben, sondern daß sie eines sind. Hierauf führt ein Phänomen, das sich bei der Selbstanwendung von Gleichungen komplexer Zahlen (negativer Potenzzahlen) einstellt. Trotz einer streng deterministischen Vorgabe (eben der Gleichung) treten bei der Selbstanwendung der jeweiligen Ergebnisse der Gleichung unvorhersehbare Orientierungen (Attraktionen zu unterschiedlichen Werten) auf. Ordnet man die sich ergebenden Zahlen in einem Koordinatensystem zum Beispiel Farbwerten zu, so läßt sich im Durchspielen der Rückkoppelungsprozesse gar nicht voraussagen, welches Gesamtbild sich ergibt. »Potentiell chaotische Strukturen«, definiert Friedrich Cramer, »sind nicht-lineare, rückgekoppelte Strukturen, die ganz stark von den Ausgangsbedingungen abhängen; die im Verlauf des Prozesses entstehende Globalstruktur wird durch Details der Ausgangs-

situation in nicht vorhersehbarer Weise beeinflußt.«<sup>19</sup> So zeigen diese Strukturen ein Zugleich von Determination und Zufall, von Ordnung und Unordnung (Fluktuation). »Das Phänomen der Selbstorganisation von Strukturen aus dem Chaos legt eine pluralistische [statt monistische] Betrachtungsweise der physikalischen Welt [nahe], nach der ein System bei Variation der auferlegten Bedingungen jeweils mehrere dem Wesen nach verschiedene Verhaltensweisen an den Tag legen kann.«<sup>20</sup>

Mit solcher Offenheit des Chaos für eine Selbstorganisation in ganz unterschiedlichen Strukturen erübrigt sich die Frage nach einem jeweiligen Anfang, mithin nach einem Urheber (au[c]tor) wie nach einem bedingenden Zweck i.S. teleologischer Naturbetrachtung. Eben das meint der Gedanke der ›Beginnlosigkeit‹: »Offenkundig, daß es weder Anfang noch Ende gibt. Daß die zentralen Metaphern des Menschen auf irrtümlichen Vorstellungen, wünschenswertem Wissen beruhen.« (B 41) Den aus diesen Konzeptionen erwachsenden Denkhorizont will die Er-Figur ermaßen und einnehmen lernen, wobei sie zur Sprache bringt, was sie an hierzu Widerständigem fahren lassen muß. Als »ungeheuerlich« (B 9) wird der Gedanke der Beginnlosigkeit eingeführt; die Er-Figur ist »unfähig, einen solch umstürzenden Gedanken<sup>21</sup> gleichgültig hinzunehmen« (B 9):

Alles, was er vorbringt, ist der unausgesetzt vergebliche Versuch, seine Gedanken auf einen einzigen Gegenstand zu richten und daran festzuhalten, nicht nachzulassen in der Frage: Wie kann der Mensch mit der Erkenntnis der absoluten Beginnlosigkeit, die eine Beginnlosigkeit nicht nur der Schöpfung, sondern, davon ausgestreut metastasisch im Geäder des Bewußtseins, eine Beginnlosigkeit von *allem und jedem* sein muß – wie kann er in einem solchen Erkenntnisstand sich und die Welt erleben und welche Folgen hat dies unweigerlich für alles und jedes? (B 8)

Es folgt, als Zitat ausgewiesen, eine Umschreibung von Hoyles Steady-State-Theorie:

All nicht erschaffbar, nicht zerstörbar. Geweb, Gewog, Gewalt. Kein Anfang, kein Ende. Die Metapher des Ersten und Einzigen, ›Singularität‹, schwindet wie jede andere auch. Kommen und Gehen, Flecken und Hupfer, Wolken und Nebel. Fluktuationen. Nichts

<sup>19</sup> Friedrich Cramer: *Chaos und Ordnung – Die komplexe Struktur des Lebendigen*, Stuttgart 1988, 160.

<sup>20</sup> Gert Scobel: *Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene*, in: *Das Erhabene*, hg. von Christine Pries, Weinheim 1989, 290, mit Berufung insbesondere auf Gregoire Nicolis/Ilya Prigogine: *Die Erforschung des Komplexen – Auf dem Weg zu einem neuen Verständnis der Naturwissenschaften*, München 1987.

<sup>21</sup> Im Unterschied zu Kants Darstellung der »Antinomie der reinen Vernunft« in der *Kritik der reinen Vernunft* (a.a.O., s. Anm. 2, 454 und 455), worin rein hypothetisch nach den Folgen für die Vernunft gefragt wird, wenn sie zwischen der Thesis: »Die Welt hat einen Anfang in der Zeit, und ist dem Raum nach auch in Grenzen eingeschlossen« und der Antithesis: »Die Welt hat keinen Anfang, und keine Grenzen im Raume, sondern ist, sowohl in Ansehung der Zeit, als des Raumes, unendlich« entscheiden soll, wird hier mit der Beginnlosigkeit als einem wissenschaftlich erwiesenen Theorem konfrontiert.

beginnt, alles schwebt und weilt. Steady state. Raubt man Gott den Anfang, so bekräftigt man doch nur sein Immerdar! (B 9)

Es ist also nicht ein Gedanke des »Er«; die Figur ist ihm vielmehr in einem Text begegnet. Nachgezeichnet wird der Versuch, diesen Gedanken anzunehmen: »Das Mannigfaltige war von Anbeginn, es ist irreduzibel. Einfachheit ist ein Traum, den das hoch Entfaltete träumt [...]. Wo aber das Samenkorn kein reiner Anfang ist, da tritt auch das Ur-Wort aus dem endlosen Strom des Nocheinmalgesprochenen hervor.« (B 30)

Das Theorem erscheint dem »Er« wie ein »Trichter, in dem alle seine Gefühle und Gedanken abströmten«:

Der sterbende Anfang

Steady state und Beginnlosigkeit. Das Dogma der Zeiten: der heilige Urzustand oder dessen ersehnte Wiederherstellung, gestürzt. [...]

Den Anfang töten, heißt einen »enzymatischen« Befehl durch den Gesamtorganismus des Denkens geben: jede Bildung eines auf Anfängliches bezogenen Begriffs im Keime ersticken ... an jeder beliebigen Stelle des Bewußtseins hat alles immer zu sein. Nie begonnen, nie kleiner geworden, nie geendet, nie geteilt ... die ganze schöne Geschichte der verlorenen Einheit: Lüge; weder Unschuld noch Paradies sind irgendwo ursprünglich anzunehmen, sie befinden sich als Zufall und als Stunde im Geheimnis jeder Zeit und jedes Alters. (B 36f.)

Was ist so bestürzend am Gedanken der Beginnlosigkeit? Die Frage des Anfangs muß, so könnte man mit Kant argumentieren, für den uns gegebenen Bereich der Welt nicht geklärt werden. Zu beachten ist, daß die Er-Figur den Gedanken der Beginnlosigkeit mit dem kybernetischen Modell verknüpft, also der Vorstellung eines in immer neuen Durchgängen seiner Rückkoppelungsschleife sich selbst entwickelnden Systems. In solch einem System kann durchaus »etwas Neues« beginnen, beim Versuch, den Beginn zu bestimmen, wird jedoch manifest, daß er keiner ist, daß er nur Widerhall vieler vorausgegangener Iterationen des Systems ist: »Aller Beginn ist Widerhall. Das Elementare ist nur überlagertes Profil, der gezähmte Schatten einer ewigen Streuung.« (B 36)

Dies alles gibt es nicht in der erkennbaren Wirklichkeit: prima causa, Urschuld, Erstes an sich. Bevor also aus Urgründen überhaupt ein Grund geboren wird, gehen zahllose zufallsgesteuerte Entscheidungsprozesse voraus. Was wir den Anfang nennen, ist bereits das Resultat langwieriger vor- und zurückfragender Selektionen. (B 38)

Nur gegen immer neu artikulierte Widerstände eignet sich die Er-Figur den Gedanken der Beginnlosigkeit an – als ein Aspekt des Denkmodells der sich selbst organisierenden Materie. Denn dieser Gedanke bemächtigt sich auch dessen, was bisher offenbar dem holistischen Weltbild noch entgegengehalten worden war: der poetischen Sprache, des Kunstwerks als das letzte verbliebene Feld einer prima causa. Wie Botho Strauß einst der »verfluchten Passanten-Welt«<sup>22</sup>, deren sich selbst auf-

<sup>22</sup> Botho Strauß: *Paare, Passanten*, München/Wien 1981, 75.

hebende Aufgeklärtheit er als subtiler Spötter bis heute so gut nachzuzeichnen weiß, den Gestus entgegenhalten hatte: »Atem zu holen für den Gesang«<sup>23</sup>, und wie er mit George Steiner zwei Jahre vor Erscheinen des Bandes *Beginnlosigkeit* gegen die Wirklichkeit der sekundären Diskurse die »theophane Herrlichkeit«<sup>24</sup> des Kunstwerks stark gemacht hatte, so hält die Er-Figur dem holistischen Weltbild der Chaostheorie und deren Negation eines ersten Anfangs das absolut Unerwartete des Kunstwerks entgegen: »Nun kann ein Gedanke bestenfalls überraschen, niemals ist er ein Wunder. Er liegt im Bereich des Denkbaren, und damit ist er immer möglich, war immer möglich und wird immer möglich bleiben. Er kann im tiefsten nichts Unerwartetes sein. Jedes Kunstwerk tritt dagegen absolut unerwartet in die Welt.« (B 17f.)

Das ist noch der Denkhorizont, aus dem heraus Botho Strauß Steiners theologische Begründung der Kunst (die »Heterophonie des Kunstwerks«<sup>25</sup>) gefeiert hat. Von der dichterischen Sprache erwartet die Er-Figur Verweisung auf ein dem holistischen Weltbild Jenseitiges (vgl. B 21), aber diese Gegenposition läßt sich nicht durchhalten. Max Picard wird zitiert: »Die Sprache kann nur bestehen, wenn ein über alle Menschen Hinausgehendes, ein Höheres da ist, das Vorgegebene, sonst hat sie kein Maß.« (B 42) Das wird vom Konzept der Selbstorganisation in Rückkopplungsstrukturen eingeholt: »Doch ist auch das ihr [der Sprache] Vorgegebene aus ihr selbst entäußert. Aus den Eigenschwingungen der Sprache geht das Begreifen ihrer Ursprünglichkeit ja hervor, wie aus dem endlosen Wellenschlag des Meers ein zufälliger Lebenskeim.« (B 43, vgl. auch B 42)

Den Verbildlichungen von Mandelbrot-Fraktalen entsprechend (die fortgesetzte Selbstanwendung einer Gleichung aus einer variablen komplexen Zahl und einer festen komplexen Zahl führt zu Bildern, in denen jede einzelne Struktur sich zusammengesetzt zeigt aus ins Unendliche fortgehender Wiederholung derselben Struktur in immer kleinerer Form), wird in der Wir-Perspektive, d.h. mit umfassendem Gültigkeitsanspruch, notiert: »Die hylische Welt kann nicht länger zum Reich der Finsternis gehören. Wir sehen jetzt: das Dunkel besteht seinerseits aus feinsten Lichtrastern.« (B 62)

Gebrochene Dimensionen, in denen die zerklüftete Linie oder der Übergang zwischen Körper und Fläche berechnet wird, brauchte man auch für die *res cogitans*, die Begriffskörper, um etwa die natürlichen Verschlingungen der Gegensätze zu ermitteln: zwischen

<sup>23</sup> Ebd., 205.

<sup>24</sup> Botho Strauß: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt – Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, München/Wien 1999, 41 (zuerst als *Nachwort*, in: George Steiner, *Von realer Gegenwart – Hat unser Sprechen Inhalt?*, München/Wien 1990, 305–320). Zu diesem Komplex: Wolfgang Braungart: *Theophane Herrlichkeit – Utopie, Utopiekritik und Ästhetik der Präsenz bei Botho Strauß*, in: *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft – Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*, hg. von Rolf Jucker, Amsterdam/Atlanta 1997, 295–311.

<sup>25</sup> Strauß: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* [Anm. 24], 50.

Ferne und Nähe, zwischen Schein und Sein, Tiefe und Oberfläche, zwischen Schweigen und Redbarem gibt es keine glatten Schnittflächen. So gesehen, wäre der Manierismus zuerst eine Kunst der natürlichen Verläufe, eine Kunst ohne künstlichen Begradigungsdrang. Was ist *zwischen* Schein und Sein, Maske und Gesicht? Eine unendlich teilbare Strecke minimaler Übergänge. In Wahrheit gehen sie auseinander hervor, laufen ineinander über. (B 68f.)

Auch für die Er-Figur löst sich der Gedanke des Ursprungs, einer *prima causa* auf, mit eingeschlossen die Vorstellung einer Kunst als Gegenposition:

[...] was geschieht, wenn ich mich in der unruhigen Schönheit fraktaler Gebilde auf dem Bildschirm verliere, im unendlichen Spiel der Selbstähnlichkeit? Laufe ich nicht Gefahr, von den Abstraktionen des Organischen, von der Musterkollektion der Natur vereinnahmt, mitgerissen zu werden – was da strömt, strömt auch durch mich, ist die Formenwelt meiner Adern und Gefäße –, laufe ich nicht Gefahr, meine Antwort zu verlieren, nämlich etwas dagegensetzen, die Verbindung zu einem konstruktiven Jenseits der Natur aufrechtzuerhalten und zu bezeugen? Als technizistischer Ästhet, paradox gesprochen, bin ich der Ornamentik der Natur zu nahe, um ein Kunstmaß gegen sie zu erheben. (B 68)

Das Jenseits der dichterischen Sprache als »heiliger Bezirk« (B 108), der »nur im steten Ursprung« lebenden Poesie (B 109) ist doch nur eine Manifestation des holistischen Systemganzen: »Jedes Heilige ist ein konstruktivistisches Ideen-Monument wider die Natur« (B 65). Wenn dieser Chaos-Welt, wie sie in den Konzeptionen der Selbstorganisation der Materie gedacht und begründet wird, doch noch ein Vernunftgedanke entgegengehalten werden soll – das meint, durchaus in der Tradition Kants, die Frage nach der Möglichkeit eines Anfangs, der nicht selbst wieder bedingt wäre, in diesem Sinne einer *prima causa* –, dann kann dies nicht auf dem Weg einer bloßen Setzung geschehen, was nur Beschwörung wäre (eine Reihe von Aufzeichnungen in *Beginnlosigkeit* schlagen diesen Ton an, sind aber durch die leitende Argumentation des Bandes schon immer entmächtigt). Eine Gegenposition müßte vielmehr die Struktur dieses Denkmodells aufnehmen und von innen her aufbrechen. Mit diesem Ziel bringt der Band die Tragödie ins Spiel und den Akt des »Gewärtigens« als doch noch möglicher Erfahrung von Präsenz. Mit der Aufhebung jeder *prima causa* ist auch die Grundlage von Tragödie aufgehoben: »Welches der ursprüngliche Fehler ist, den jemand beging, woraufhin er sich weiter in Unheil verstrickte, das Problem der Atriden, des Ödipus, der Psychoanalyse [...] es verschwindet mit dem Reduktionismus im Weltbild der Kybernetik.« (B 38)

Dem entgegen halten die Aufzeichnungen emphatisch fest, daß es Tragödie und damit auch das Weltbild, das diese ermöglicht, geben müsse: »Daß aber gleichwohl das Elementare vorausgesetzt werden muß, damit wir die Tragödie verstehen, daß es schon deshalb in der Seele konstruiert werden muß, selbst wenn es in der Welt sonst nirgends zu finden wäre. Irgendwo *müssen* wir dem Ersten und Bloßen begegnen in einem Raum, der nur aus Ornamenten und Fiorituren der einen Vielfältigkeit besteht.« (B 30) Mit Berufung auf »Macbeth« und einer Kant sehr nahen Nennung der

Vernunft als des Vermögens des Menschen, das sich mit der Zufallswelt der Chaostheorien nicht abfinden kann, heißt es später:

Gedeih kontaminiert mit Verderb. Foul is fair and fair is foul: nicht verkehrte Welt, sondern innigstes Oxymoron, mit feinsten Lamellen ineinander verklappte Ausschließungen, Gegensätze. Das Oxymoron – wörtlich: der stumpfe Scharfsinn – ist der in unsere Vernunft eingeschlagene Lichtstein der Offenbarung, Bruchstück des barmherzigen Vergelters. (B 119)

Die Öffnungen zu nicht voraussagbaren Realisationen, die nichtlineare Gleichungen komplexer Zahlen in wiederholten Selbstanwendungen bereithalten, zeigen das Moment der Freiheit vollständig in den Raum der Determination, der Naturkausalität hereingenommen. So ist dieses Denkmodell das genaue Gegenstück zu dem der Tragödie, die Determination, was Schuld ja ausschließt, vollständig in den Raum der Freiheit hereinnimmt, in dem Handlungen verantwortet werden müssen (obwohl Ödipus nicht wissen konnte, daß der Mann am Kreuzweg, den er erschlug, sein Vater war, hat er seine Tat zu verantworten). Die Tragödie bringt dieselbe paradoxe Verschränkung von Determination und Freiheit ins Spiel wie die Chaostheorie, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. So richten sich auf die Tragödie besondere Hoffnungen, der holistischen Welt der Chaostheorie doch ein »Kunstmaß« (vgl. B 68) entgegenstellen zu können, ohne hinter die Erkenntnisse des erreichten zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Weltbildes zurückzufallen. Gegen Ende des Bandes wird noch ein zweiter Aspekt ins Spiel gebracht, der mit dem der Tragödie durchaus verknüpft ist, denkt man an deren Herkunft aus der kultischen Zitation des Gottes in die Gegenwart. Es ist eine Struktur, die im Neologismus »Gewärtigen« gefaßt wird, was erläutert wird als »[e]twas zwischen »erwarten« und »vergegenwärtigen«, eine besondere Form der Präsenz, eigentlich die Aura vor dem Ereignis, die oft nur ein Mensch mit spezieller Witterung und krankhafter Schwäche wahrzunehmen gezwungen wird.« (B 128)

Auch das »Gewärtigen« kann als strukturelle Gegenposition zur holistischen Welt der *Beginnlosigkeit* erkannt werden. Denn es gibt noch ein anderes Modell einer Welt der *Beginnlosigkeit*, in der jeder Anfang Wiederhall ist, deren Rede Echo-Rede ist ohne ersten Sprecher<sup>26</sup>, d.i. die Welt des Mythos. Mythische Rede distanziert aber nicht nur die Erfahrung von Präsenz, eines »Absolutismus der Wirklichkeit«<sup>27</sup>, sondern ist qua Distanzierung auch der Ort, der dem Distanzierten am nächsten bleibt, aus dem es mithin immer neu hervorbrechen kann. Eben hierauf zielen Strauß' Umschreibungen des »Gewärtigens«:

<sup>26</sup> Hierzu Verf.: *Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Brentano – Heine)*, in: *Mythenkorrekturen – Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, hg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker, Berlin/New York 2005, 243–261.

<sup>27</sup> So die leitende These von: Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1979 (insbesondere Kapitel: »Nach dem Absolutismus der Wirklichkeit«).

Jede Stunde besitzt [...] eine Lücke, durch die – bei unglücklichem Verlauf – die ganze Zeit abstürzen könnte. Das Gewärtigen begleitet eine konstante Bereitschaft für das Entsetzen [...].

Selbstverständlich gibt es keine *bloße* Gegenwart, und selbst der reinste oder mystische Augenblick bricht aus der Tiefe der Vergangenheit hervor, der geschichtlichen Erfahrungswelt, aber eben als versprengter Klumpen, nicht als logische Kette, und sein Verglihen ist sein Einleuchten.

Es ist daher wichtig, auf das Versprengte in jeder Sache oder Handlung zu achten, auch wenn sie scheinbar noch so kausal, zusammenhängend, schlüssig sich darbietet. (B 129)

»Auf das Versprengte in jeder Sache oder Handlung zu achten«, wird zur Strategie des Schreibens in Strauß' nächstem Prosaband *Wohnen Dämmern Lügen* (1994).<sup>28</sup> Ob aber Tragödie und »Gewärtigen« durch ihr struktureles Aufnehmen und Anders-Wenden der Konzeption der Selbstorganisation der Materie wie der Beginnlosigkeit tatsächlich eine Gegenposition zu diesen vorstellen, bleibt im Band *Beginnlosigkeit* ungewiß, da er die Vorstellung eines absolut Anderen, Unableitbaren, als Effekt der Iterationen im kybernetischen System schon immer zurückgenommen hat. Wie könnte man den Konzeptionen von Tragödie und »Gewärtigen« aufhelfen, so daß sie doch zu diesem Weltbild ein Jenseits der Kunst zu verbürgen vermöchten? Als ein Experiment in diese Richtung erschließt sich Botho Strauß' so schwer inkriminierter Essay *Anschwellender Bocksgesang*, die nächste Veröffentlichung nach *Beginnlosigkeit* (erschieden im Februar 1993). Denn dieser Essay beruft erneut die Entgegensetzung, die doch in *Beginnlosigkeit* zusammengebrochen war.

Jetzt wird der Gesellschaftsprozeß als hochkomplexes, sich selbst organisierendes und stabilisierendes kybernetisches System umschrieben<sup>29</sup>:

Jemand, der vor der freien Gesellschaft, vor dem Großen und Ganzen, Scheu empfindet, [...] weil er eine zu große Bewunderung für die ungeheuer komplizierten Abläufe und Passungen, für den grandiosen und empfindlichen Organismus des Miteinander hegt, den nicht der universellste Künstler, nicht der begnadetste Herrscher annähernd erfinden oder dirigieren könnte. [...] Mitunter aber will es ihm scheinen, als hörte er jetzt ein letztes knisterndes Sich-Fügen, als sähe er gerade noch die Letzten, denen die Flucht in ein Heim gelang, vernähme ein leises Einschnappen, wie ein Schloß, ins Gleichgewicht. Danach: nur noch das Reißben von Strängen, gegebenen Händen; Nerven, Kontrakten, Netzen und Träumen.

Dieses aufgeklärte, sich selbst perfekt regulierende gesellschaftliche System hat, so der Sprechende des Essays, im Falle der Deutschen auch den tragischen Bezug zu

<sup>28</sup> Zur philosophischen Grundlage dieses Bandes: Johannes Windrich: *Das Aus für das Über – Zur Poetik von Botho Strauß' Prosaband »Wohnen Dämmern, Lügen« und dem Schauspiel »Ithaka«*, Würzburg 2000.

<sup>29</sup> *Anschwellender Bocksgesang*, in: *Der Spiegel*, 147. Jg., Nr. 6 (18.02.1993), 202. Wiederveröffentlichung mit Änderungen und einem »Postscriptum 1994« in: Strauß: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt* [Ann. 24], 55–78.

deren jüngster Geschichte, »gesellschaftlich entsorgt«.<sup>30</sup> Tragisch ist dieser Geschichtsbezug, insofern den nachfolgenden Generationen die Nazi-Greuel einerseits nicht zur Last gelegt werden können, da sie keine Täter waren, sie andererseits aber doch für die verbrecherischen Handlungen die Verantwortung zu übernehmen haben<sup>31</sup>:

Die Verbrechen der Nazis sind [...] so gewaltig, daß sie nicht durch moralische Scham [...] zu kompensieren sind. Sie stellen den Deutschen in die Erschütterung und belassen ihn dort, unter dem tremendum [...] eine über das Menschenmaß hinausgehende Schuld wird nicht von ein, zwei Generationen einfach »abgearbeitet«. Es handelt sich um ein Verhängnis in einer sakralen Dimension des Worts [...]. Die Tragödie gab ein Maß zum Erfahren des Unheils wie auch dazu, es ertragen zu lernen. Sie schloß die Möglichkeit aus, es zu leugnen, es zu politisieren oder gesellschaftlich zu entsorgen.

Das Unheil zu »leugnen«, besagt, die Verantwortung für die schuldhaften Handlungen abzuweisen, da man ja nicht Täter gewesen sei, das Unheil zu »politisieren«, hieße, es im Kern von sich ab und anderen (einzelnen Tätern, bestimmten politischen Gruppierungen oder einem gesellschaftlichen System generell) in Rechnung zu stellen, es »gesellschaftlich zu entsorgen«, meint die Strategie, sich vom Unheil indirekt zu distanzieren, indem es auf rechtsradikale, autoritäre und ähnliche Erscheinungen der Jetztzeit projiziert und dann nur dort bekämpft wird (z.B. Antifaschismus als Legitimierung der eigenen Politik). Der Sprechende des Essays beharrt darauf, daß den Deutschen der tragische Bezug zu ihrer Geschichte bleibt und daß ihn zu leugnen resp. zu verdrängen, nur zur Wiederkehr des Verdrängten in pervertierten Formen führe, zu den Ausschreitungen, vor denen wir erschrecken: den Ausbrüchen von Fremdenhaß, den neonazistischen Umtrieben usf. Diese seien eben das Produkt der aufklärerischen, entsorgenden Abweisung des tragischen Bezugs zur eigenen Geschichte. Den tragischen Bezug zur Geschichte nicht anzunehmen, werde eine neue Tragödie produzieren;<sup>32</sup> eben deren Vorzeichen seien im »anschwellenden Bocksgesang« schon zu vernehmen. Der Essay fordert von den Deutschen, sich hineinzustellen in einen tragischen Geschichtsbezug, d.h. die Schuld, die Deutsche auf sich geladen haben, als bleibend anzunehmen. So reklamiert der Sprechende, statt naturwissenschaftlich nun kulturgeschichtlich und sozialpsychologisch argumentierend, Tragödie, mithin ein Kunstmaß gegen den kybernetisch organisierten aufgeklärten Gesellschaftsprozeß. Erkannt wird aber auch, daß selbst dieses Bepahlen von tragischem Verstrickt-Sein funktionalisiert werden kann im kybernetischen Prozeß, als neuer Durchgang durch die Rückkoppelungsschleife des Systems und damit auch nur eine Form des gesellschaftlichen Entsorgens wäre. An dieser Stelle beginnt der Essay sein radikales Experiment. Denn hier hat die provozierende

<sup>30</sup> Ebd., 205.

<sup>31</sup> Ebd., 204f.

<sup>32</sup> Ebd., 205.

Situierung der eigenen Argumentation als gegenaufklärerisch und ›rechts‹ ihre Funktion. Der Sprechende setzt sich mit dieser Situierung dem Unverarbeiteten, Verdrängten und Falschen selbst aus, das er als Konsequenz der Abweisung des Tragischen aufzeigt, d. i., aus seiner Sicht, dem Diskurs der ›Linken‹, dem er vorwirft, eben das zu produzieren, wogegen er dann so vehement und selbstgefällig antritt. Der Sprechende zieht mit dieser Provokation das Falsche auf sich, läßt sich von ihm als Autor ›zerreißen‹ (zur Unperson machen). Das eröffnet dem Publikum die Chance einer Katharsis im Aristotelischen Sinn (mit dem Effekt der Befähigung zu tragischem Geschichtsbezug), womit das publizistische Setting insgesamt – Veröffentlichung des Essays in einem politischen Magazin mit hoher Auflage und publizistisches Echo – zu einer mythischen Handlung wird mit dem Publikum als rasendem Chor (vor dessen Bändigung durch die Ordnung der Tragödie), der ein Opfer braucht, um an ihm sein Unverarbeitetes abzureagieren. In diesem Sinne beschreibt der Essay selbst in seinem Schlußteil, mit Berufung auf René Girards Studie *Das Heilige und die Gewalt*, die kulturelle Funktion solchen Opfers.<sup>33</sup> Girard vertritt die These, daß die griechische Tragödie eine sublimierte Wiederholung des Opferrituals bilde, in dem der Geopferte den angestauten Haß der Gemeinschaft auf sich zieht und zur Entladung bringt, wobei er durch diesen Akt zu göttlicher Verehrung aufsteigt, wie die Gemeinschaft sich dadurch versöhnt und kräftigt.<sup>34</sup> Strauß bekennt sich mit diesem Verweis zu Girards Herleitung der Kunst und insbesondere der Tragödie aus dem Opfer, wandelt dies aber mit seinem Essay als gesellschaftlicher Handlung um zu einem Opfer für die Kunst.

Um das Tragische wiederzugewinnen, es nicht nur zu beschwören, das dem hollistischen System einer kybernetisch sich selbst regulierenden Gesellschaft entgegengesetzt werden könnte, reinszeniert der Essay die kultische Handlung eines Opfers, wobei der Sprechende des Essays – nicht real, aber als Autor-Position – sich selbst dieses Opfer anbietet und dieses auch wurde, insofern er zur Unperson in der literarischen Öffentlichkeit erklärt wurde und dies in gewisser Hinsicht bis heute geblieben ist. So leistet der Sprechende des Essays das ›Gewärtigen‹, von dem *Beginnlosigkeit* spricht. In der literarischen Öffentlichkeit der Bundesrepublik Deutschland als umfassendem, Gemeinschaft stiftenden Theater hat Botho Strauß derart eine Rückkehr in den Ursprung der Tragödie, wie er ihn versteht, inszeniert, als Akt gegen die sich abzeichnende Tragödie des nicht angenommenen tragischen Geschichtsbezugs, die diese Gemeinschaft bedroht. Zugleich hat Botho Strauß mit diesem Essay ein Theater der Präsenz verwirklicht. Das Letztere – als ›Gewärtigen‹ – bewahrheitet das Erstere, die Wirklichkeit der Tragödie, wie diese jenem erst Raum gibt. Beide

<sup>33</sup> Ebd., 205; in der in Anm. 27 genannten Neuausgabe ist der Verweis auf den Opfergedanken an das Ende plaziert (dort 75f.), ein deutlicher Hinweis, daß das Geschehen um den Essay in diesem Horizont gedeutet werden soll.

<sup>34</sup> Vgl. René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, übers. von Elisabeth Mainberger-Ruth, Zürich 1987 (zuerst 1972), 144ff. und Kap. V und VI.

Akte, tragische Handlung wie ›Gewärtigen‹, nehmen, wie dargelegt, die Strukturen zeitgenössischer naturwissenschaftlicher Denkmodelle auf, besetzen sie jedoch um, wenden sie Vernunftideen wie Freiheit und zu verantwortendem Handeln zu. Beide Akte sind hier nicht dargestellt<sup>35</sup>, sondern vollzogen, sie beschwören nicht, sondern verwirklichen ›Kunst als Trope der Wissenschaft‹.

Das naturwissenschaftliche Weltbild der Selbstorganisation der Materie und, damit verbunden, der Beginnlosigkeit wird damit nicht widerlegt, es werden auch nicht Vernunftideen in das naturwissenschaftliche Weltbild hineingetragen, wohl aber wird dessen Monismus unterlaufen. Kant hatte nach prinzipieller Trennung von Kunst und Wissenschaft mit der Konzeption des ›Schönen als Symbol des Sittlichguten‹ einer vernunftorientierten Naturwissenschaft (insofern der organischen Natur ein Organisiert-Sein nach dem Vernunftgedanken der Zweckmäßigkeit unterstellt wird) ein Unterpand aus dem Reich der Kunst bereitgestellt. Die zeitgenössische Naturwissenschaft, die Botho Strauß in der betrachteten Schrift in den Blick nimmt, scheint der Kunst als Artikulationsfeld von Vernunftideen (wie ›prima causa‹ oder ›Schuld‹) den Boden zu entziehen. Bothos Strauß vermochte – *Beginnlosigkeit* und *Anschwellender Bocksgesang* zusammen betrachtet – dem naturwissenschaftlichen Weltbild zwar kein ›Maß der Kunst‹ entgegenzusetzen (vgl. B 68), wohl aber, aus der Denkform dieses Weltbildes selbst entgegengesetzte Orientierungen der Kunst (wie absoluter Neubeginn und ursprüngliche Verantwortung) zu begründen und zu befestigen, eine Situierung der Kunst in Relation zur Wissenschaft, der Gelingen des Vorhabens der Er-Figur in *Beginnlosigkeit* bescheinigt werden kann, »im Selbstversuch die Sonde des Gedankens einführen ins Herz der Unvernunft« (B 45).

<sup>35</sup> Das Drama *Schlußchor*, das in der Zeit der Arbeit an *Beginnlosigkeit* entstand, führt die Frage nach der Möglichkeit von Tragödie sowie des ›Gewärtigens‹ zusammen. Beide bleiben hier jedoch literarische Setzungen. Zum Verständnis des Stücks in diesem Horizont: Verf., *Die Komödie: eine theatralische Sendung – Grundlagen und Interpretationen*, 2. vollst. überarb. u. erw. Auflage, Tübingen/Basel 2006 (Kapitel: »Botho Strauß' Theater der Präsenz: ›Ewige Komödie‹ [›Kaldewey Farce‹, ›Der Park‹, ›Schlußchor‹] und ihr Gegenstück [›Anschwellender Bocksgesang‹]).

## INHALT

Vorwort der Herausgeber.....	V
------------------------------	---

### I. ÄSTHETIK UND METAPHYSIK

<i>Josef Früchtl</i> : Ästhetik und Metaphysik in metaphysikkritischen Zeiten .....	3
<i>Maria Moog-Grünwald</i> : Ästhetik versus Metaphysik? – Anmerkungen (nicht nur) zur Kunst der Moderne .....	17
<i>Martin Seel</i> : Form als eine Organisation der Zeit .....	33
<i>Verena Olejniczak Lobsien</i> : »So shines and sings, as if it knew« – Elemente einer neuplatonischen Ästhetik des Kreatürlichen bei Henry Vaughan .....	45

### II. ÄSTHETIK UND KUNSTWISSENSCHAFT

<i>Ursula Franke</i> : Nach Hegel – Zur Differenz von Ästhetik und Kunstwissenschaft(en).....	73
<i>Willibald Sauerländer</i> : Kunstgeschichte und Bildwissenschaft .....	93
<i>Martin Warnke</i> : Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft?.....	109
<i>Gerd Blum, Klaus Sachs-Hombach und Jörg R.J. Schirra</i> : Kunsthistorische Bildanalyse und allgemeine Bildwissenschaft: eine Gegenüberstellung am konkreten Beispiel – Die Fotografie <i>Terror of War</i> von Nick Ut (Vietnam, 1972) .....	117
<i>Laurenz Lütteken</i> : Musikwissenschaft und Kunstwissenschaft – Mögliche Perspektiven nach dem Ende des 20. Jahrhunderts .....	153
<i>Bernhard Greiner</i> : Kunst und Wissenschaft – Zwei Spielarten adversativer Bestimmung ihres Bezugs (Kant, Botho Strauß) .....	165

## III. VIER PROMINENTE POSITIONEN

<i>Werner Jung</i> : Die Zeit – das depravierende Prinzip – Kleine Apologie von Georg Lukács' Romanpoetik .....	187
<i>Karlheinz Lüdeking</i> : Panofskys Umweg zur Ikonographie .....	201
<i>Birgit Recki</i> : Die Fülle des Lebens – Ernst Cassirer als Ästhetiker .....	225
<i>Joachim Fischer</i> : Ästhetische Anthropologie und anthropologische Ästhetik – Plessners »Kunst der Extreme« im 20. Jahrhundert .....	241
<i>Karl-Siegbert Rehberg</i> : Begegnung in Bildern – Anthropologische und soziologische Analysen der bildenden Künste bei Helmuth Plessner und Arnold Gehlen .....	269