

Denecke, Wolfgang

Die Wahrheit der Kunst. Meditationen über einen alten Hut

Pädagogische Korrespondenz (1997) 20, S. 11-34



Quellenangabe/ Reference:

Denecke, Wolfgang: Die Wahrheit der Kunst. Meditationen über einen alten Hut - In: Pädagogische Korrespondenz (1997) 20, S. 11-34 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-85441 - DOI: 10.25656/01:8544

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-85441>

<https://doi.org/10.25656/01:8544>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<https://pk.budrich-journals.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@cipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

ERÖFFNUNG

- 5 *Andreas Gruschka*
10 Jahre Institut für Pädagogik und Gesellschaft
Zur Einleitung in die Tagung und in das Sonderheft

REFERATE

- 11 *Wolfgang Denecke*
Die Wahrheit der Kunst. Meditationen über einen alten Hut
- 33 Anm. zum Text: *Andreas Gruschka*
- 35 *Gerhard Schweppenhäuser*
Die Universalität der Kälte und die Kälte des Universalismus.
Kritik an Ethik und Moral nach und mit Adorno
- 48 Anm. zum Text: *Martin Heinrich, Andreas Gruschka*
Replik Gerhard Schweppenhäuser
- 55 *Christoph Türcke*
Im Zwielficht des Symbolischen
Wenn Unternehmer als Revolutionäre daherkommen
- 63 Anmerkungen zum Text: *Peter Euler, Andreas Gruschka*
- 67 *Rainer Bremer*
Kritik der politischen Ökonomie – heute
- 85 Anmerkungen zum Text: *Eike Pulpanek*
Replik Rainer Bremer
- 115 *Jörg Ruhloff*
Zehn Jahre Pädagogische Korrespondenz

BIBLIOGRAPHIE

- 123 Studien des Instituts
- 123 Schriftenreihe des Instituts bei der Büchse der Pandora
- 124 Flugschriften des Instituts
- 125 Pädagogische Korrespondenz Hefte 1–19
- 142 Teilnehmer der Jubiläumstagung in Münster

Wolfgang Denecke

Die Wahrheit der Kunst.

Meditationen über einen alten Hut

I

EINLEITUNG

Mein Referat trägt den etwas hochtrabenden Titel »Die Wahrheit der Kunst«, wobei ich mit »Kunst« nicht Kunst im engeren Sinne, also sogenannte bildende Kunst meine, sondern die Gesamtheit ästhetischer Gebilde, also neben der bildenden Kunst auch Musik und Literatur. Es wird an zwei Texte anknüpfen, die ich für die *Pädagogische Korrespondenz* vor längerer Zeit geschrieben habe: an einen mehr oder weniger kritischen Kommentar zu George Steiners Essay *Von realer Gegenwart* und an eine mehr oder weniger emphatische Analyse des Gemäldes *Kreidefelsen auf Rügen* von Caspar David Friedrich. Um verständlich zu machen, worum es mir in diesem Referat geht, werde ich zunächst noch einmal skizzieren, was mich damals dazu veranlaßt hat, mich mit Steiner und Friedrich auseinanderzusetzen.

Zuerst zu Steiner: Steiners Essay ist deshalb interessant, weil er in exponierter Weise ein Problem zu lösen versucht, das die begriffliche Erschließung ästhetischer Gebilde seit jeher durchzieht: das Problem der schier unüberwindlichen Kluft zwischen Hermeneutik und Autonomieästhetik. Worin besteht diese Kluft? Sie besteht, kurz gesagt, darin, daß Hermeneutik und Autonomieästhetik die volle Komplexität ihres Gegenstandes, anstatt ihr gerecht zu werden, unter konträren Vorzeichen unterbieten, indem sie jeweils nur eine Seite der Kunst in den Blick nehmen. So tragen hermeneutische Konzeptualisierungen ästhetischer Gebilde zwar dem evidenten Faktum Rechnung, daß es an den Kunstwerken etwas, und zwar je anderes (Verschiedenes) zu verstehen gibt, daß ihre Erfahrung in spezifischen Sinnzusammenhängen mit nicht-ästhetischen Erfahrungen steht, etwa in der Weise der Erschließung, der Vertiefung oder aber auch der Infragestellung bestimmter kognitiver und moralischer Erfahrungen. Aber gerade indem die hermeneutischen Ansätze dies tun, geraten sie in ein Mißverhältnis zu ihrem Gegenstand, denn in dem Maße, in dem sie die Verständlichkeit, den außerästhetischen Sinn- und Wirklichkeitsbezug der Kunst als deren wesentlichen Gehalt begreifen, kommt ihnen ein Moment abhanden, das unauflöslich zum Wesen der Kunst gehört: das Moment ihrer Unverständlichkeit, ihres irreduziblen Eigensinns *gegenüber* der außerästhetischen Wirklichkeit. Eklatant wird dieses Mißverhältnis immer dann, wenn die Hermeneutik ihrem Bedürfnis nach Sinn freien Lauf läßt und den Versuch unternimmt, *den Sinn*, oder noch kruder: *den Inhalt*, bestimmter ästhetischer Gebilde dingfest zu machen. Das Resultat solch radikaler Sinnsuche sind dann kurzschlüssige Interpretationen, die in dem Bestreben, die Kunst in den Sinnzusammenhängen der außerästhetischen Wirklichkeit zu verankern, jenseits der flüchtigen Wirklichkeit der Kunst enden: im Reich der handfesten Sinn-

konserven. Kurz: Das in der konsequenten Verfallsform der Hermeneutik besonders deutlich in Erscheinung tretende strukturelle Defizit der hermeneutischen Konzeptualisierung der Kunst besteht in der Tendenz zur Erzeugung leerer Begriffe. Und eben dieser Tendenz zur heteronomen Fixierung dessen, was sich dem Wesen nach nicht fixieren läßt, tritt am Gegenpol der Konzeptualisierung der Kunst die Autonomieästhetik entgegen. Die Autonomieästhetik trägt im Gegensatz zur Hermeneutik dem augenscheinlichen Faktum Rechnung, daß sich das, was die Kunst im Innersten zusammenhält, letztendlich nicht verstehen läßt, daß die Kunst einen irreduziblen Eigensinn gegenüber allen Formen der ästhetischen und nicht-ästhetischen Sinner-schließung bewahrt, etwa in der Weise der Unüberschaubarkeit, d.h. in der Form der Herausforderung von gegenseitig sich ausschließenden und darin als verfehlt sich darstellenden Deutungsmöglichkeiten, oder aber, kategorischer, in der Weise der Undurchdringlichkeit, d.h. in der Form des gänzlichen Sichverschließens gegen die Möglichkeit von Deutung. Doch gerade indem die Autonomieästhetik dies tut, gerät auch sie in ein Mißverhältnis zu ihrem Gegenstand, denn in dem Maße, in dem sie die Nicht-Verstehbarkeit, den unveränderlichen Eigensinn gegenüber der außerästhetischen Wirklichkeit als den wesentlichen Gehalt der Kunst begreift, kommt ihr eben jenes Moment abhanden, das die Hermeneutik zu ihrer Sache macht: die Tatsache, daß es an den Kunstwerken etwas, und zwar je anderes (Verschiedenes) zu verstehen gibt. Eklatant wird dieses Mißverhältnis immer dann, wenn die Autonomieästhetik ihrem Bedürfnis nach Unabhängigkeit der Kunst gegenüber der Welt der alltäglichen Sinnzusammenhänge freien Lauf läßt und den Kunstwerken den Status von Gebilden zuweist, über die man genau genommen nur eines sagen kann: daß man über sie nichts Genaues sagen kann. Das Resultat solch radikaler Sinnflucht sind dann interpretationsfeindliche Kurzschlußhandlungen, die in dem Bestreben, die Kunst gegen die Sinnzusammenhänge der außerästhetischen Wirklichkeit abzudichten, jenseits der vielsagenden Wirklichkeit der Kunst enden: im Reich des bloßen nichtssagenden Unsinn. Kurz: Das in der konsequenten Verfallsform der Autonomieästhetik besonders deutlich in Erscheinung tretende strukturelle Defizit der autonomieästhetischen Konzeptualisierung der Kunst besteht in der Tendenz zur Erzeugung blinder Anschauungen. Hermeneutik und Autonomieästhetik bilden so gesehen die auseinanderfallenden Komplemente einer Betrachtung des Ästhetischen, die in der Konzentration auf jeweils nur eine der beiden grundlegenden Seiten ihres Gegenstandes stets unzulänglich bleibt.

Gegen eben diese komplementäre Unzulänglichkeit richtet sich Steiners vielversprechender Essay *Von realer Gegenwart*. Steiner will die Kluft zwischen Hermeneutik und Autonomieästhetik überwinden, indem er die Kunst so zu beschreiben versucht, daß die Hervorhebung ihres Wirklichkeitsbezugs, die Exposition ihres unauflöslichen Zusammenhangs mit außerästhetischen Sinnerfahrungen nicht auf Kosten ihrer Unabhängigkeit, ihres irreduziblen Eigensinns gegenüber der außerästhetischen Wirklichkeit geht. Dabei greift er auf eine Konstruktion zurück, die jeder Theoretiker, der den Abgrund zwischen der Verständlichkeit und der nicht zu verstehenden Andersheit der Kunst überbrücken möchte, in Anwendung bringen muß: auf die These, daß die Kunst gerade in ihrer inkommensurablen Andersheit *gegenüber* der außerästhetischen Wirklichkeit die Wahrheit *über* eben diese Wirklichkeit, ihr

»eigentliches«, »verborgenes« Wesen zur Erscheinung bringe. In der eigentümlichen Welt der Kunst soll sich manifestieren, mit Steiner könnte man auch sagen: soll zur »realen Gegenwart« gelangen, was es mit der Welt außerhalb der Kunst *in Wahrheit* auf sich hat.

Um mich gleich vorweg als bekennenden Wahrheitsästhetiker zu outen: Ich finde, daß das von Steiner vehement aufgegriffene Projekt der wahrheitsästhetischen Überwindung des Abgrunds zwischen Hermeneutik und Autonomieästhetik nicht bloß ziemlich abgehoben, sondern auch ziemlich faszinierend ist, denn es hat, zumindest dem Anspruch nach, den erheblichen Vorteil, den beiden grundlegenden Strukturmomenten des Ästhetischen gleichermaßen Rechnung zu tragen. So stellt es einerseits den Wirklichkeitsgehalt der Kunst heraus, insofern es gegen die *Autonomieästhetik* geltend macht, daß sich die Kunst in ihren verschiedenen Manifestationen, anstatt im Vakuum eines bezugslosen Eigensinns zu schweben, auf die Sinnzusammenhänge der außerästhetischen Welt bezieht. Und es hebt andererseits die Andersheit der Kunst hervor, insofern es gegen die *Hermeneutik* geltend macht, daß sich die außerästhetische Bezugnahme des Ästhetischen nicht als Fixierung der Kunst auf die Sinnzusammenhänge der alltäglichen Wirklichkeit vollzieht, sondern im Gegenteil als kategorische Auflösung der in ihrer Alltäglichkeit als fragwürdig sich erweisenden Sinnzusammenhänge der außerästhetischen Wirklichkeit durch die »tiefere«, »höhere« (oder was auch immer) Wahrheit der Kunst. So gesehen scheint die Wahrheitsästhetik *die* Lösung zu sein. Die Sache hat indes, so erhebend sie auch auf den ersten Blick wirken mag, einen nicht unerheblichen Haken, der, schmerzhaft formuliert, selbst dem wohlwollendsten Beobachter auf den zweiten Blick sofort ins Auge stechen dürfte. Die Wahrheitsästhetik droht nämlich in dem Maße, in dem sie genauer bestimmt, worin denn die in der Andersheit der Kunst zum Vorschein kommende Wahrheit über die außerästhetische Wirklichkeit eigentlich bestehen soll, zu einer jener heteronomen Fixierungen der Kunst zu werden, von denen sie sich in der Forderung nach Beachtung der Autonomie der Kunst mehr oder weniger emphatisch abgrenzt. Die verschiedenen Spielarten der Wahrheitsästhetik sind oft nichts anderes als hinfällige Versuche, unter dem Banner der Verteidigung einer »höheren« oder »tieferen« Wahrheit der Kunst irgendwelchen anästhetischen Lebenswelten (moralphilosophischen, geschichtsphilosophischen, metaphysischen) zum Durchbruch zu verhelfen. Und eben dieses mehr oder weniger unvermeidliche Mißverhältnis zwischen den hochfliegenden ästhetischen Ansprüchen und der bodenständigen anästhetischen Wirklichkeit der wahrheitsästhetischen Konzeptualisierung der Kunst läßt sich an Steiners Essay *Von realer Gegenwart* besonders eindringlich verfolgen.

Betrachtet man das, was Steiner unter dem Stichwort »Reale Gegenwart« als Wahrheit der Kunst offeriert, etwas genauer, so entpuppt es sich als ein Komplex bestimmter Sinnkonserven, die sich nicht so sehr dem Blick auf die reale ästhetische Gegenwart der Kunst verdanken, sondern vielmehr dem Willen, an der Moral einer vergehenden logozentrischen Weltanschauung festzuhalten. Nach dem Dafürhalten Steiners sollen die verschiedenen Erscheinungsformen des Eigensinns der Kunst: ihre »tiefe« Rätselhaftigkeit, ihre »höhere« Sinnfülle und ihre »höchsten«, »erhabenen« Augenblicke letztendlich nichts anderes sein als Offenbarungen einer metaphysisch

konzipierten Sinnhaftigkeit der Welt, als Manifestationen einer verborgenen, sinnverbürgenden männlichen Schöpferinstanz namens Gott. Kurz und gut: Während er so tut, als ver helfe er der Wahrheit der Kunst jenseits aller heteronomen Verwertung voll zum Durchbruch, verfälscht Steiner die Kunst zur Erfüllungsgehilfin einer zerbrechenden machismomessianischen Wertewelt. Freilich, und das ist das Entscheidende, ist die Sache der Wahrheitsästhetik mit dem charakteristischen Scheitern der Steiner'schen Meditationen über die Wahrheit der Kunst noch lange nicht entschieden. Es stellt sich auch nach *Von realer Gegenwart* die Frage, ob so etwas wie Wahrheitsästhetik möglich ist, d.h. ob Kunstbetrachtungen von der Art Steiners bloß ein Mißbrauch des Projekts der Wahrheitsästhetik sind oder aber eine Verlaufsform seiner grundsätzlichen Verfehltheit.

Im Anschluß an die ernüchternden Erfahrungen mit dem Steiner-Essay wäre also verschärft zu fragen: Kann man der wahrheitsästhetischen Forderung nach Überwindung des Gegensatzes von Hermeneutik und Autonomieästhetik folgen, ohne im Reich der Heteronomie zu landen? Oder anders formuliert: Kann man dem evidenten Zusammenhang der Kunst mit den Sinnzusammenhängen der außerästhetischen Wirklichkeit hinlänglich Rechnung tragen, ohne ihre augenscheinliche Andersheit gegenüber diesen Sinnzusammenhängen zu verkürzen?

Eben dies war die Fragestellung, die im Hintergrund meiner Auseinandersetzung mit den *Kreidefelsen auf Rügen* von Caspar David Friedrich stand. Der Aufsatz über das Friedrich-Gemälde war, unausgesprochen, ein Versuch, im Medium der immanenten Analyse eines ästhetischen Phänomens zu zeigen, daß Wahrheitsästhetik vielleicht doch möglich ist. In diesem Sinne wendet sich der Text einerseits gegen die Bemühungen der Hermeneutik, die *Kreidefelsen auf Rügen* kategorisch aufzuschlüsseln, indem er geltend macht, daß die Thesen über den autobiographischen bzw. religiösen bzw. politischen Inhalt des Bildes in einem augenscheinlichen Mißverhältnis zu dessen Eigensinn stehen: zu der ihm unauflöslich eingeschriebenen Rätselhaftigkeit und Andersheit. Andererseits jedoch wendet er sich gegen den kategorischen Schluß der Autonomieästhetik, die *Kreidefelsen auf Rügen* seien schlichtweg inkommensurabel, indem er geltend macht, daß die These von der Nicht-Verstehbarkeit des Bildes in einem ebenso augenscheinlichen Mißverhältnis zu dessen Sinnhaltigkeit steht: zu der ihm unauflöslich eingeschriebenen Stringenz und Logizität. Gegenüber diesen beiden Formen kunstwissenschaftlicher Kurzschließung der Kunst versucht der Text in der Folge aufzuzeigen, daß sich erst jenseits des Widerstreits zwischen der hermeneutischen Fixierung auf das Verstehbare und der autonomieästhetischen Fixierung auf das Unverständliche die »reale Gegenwart«, d.h. die ästhetische Wahrheit des Bildes erschließt, und zwar so, daß sie sich zugleich als eine Wahrheit über die außerästhetische Wirklichkeit erschließt, aber eben nicht, wie bei Steiner, im Sinne einer metaphysischen Post, sondern, um es mit einem unsäglichen Wort zu sagen, im Sinne der Postmetaphysik: in der Weise der Erscheinung einer unter dem Netzwerk der alltäglichen Sinnzusammenhänge verborgenen Welt, von der sich nicht sagen läßt, was es mit ihr auf sich hat bzw. ob es überhaupt etwas mit ihr auf sich hat. Die Wahrheit der Kunst, so in etwa die Perspektive des Artikels über die *Kreidefelsen*, liegt in der Infragestellung des Bedürfnisses nach metaphysischen Antworten (religiösen, politischen oder was auch immer) auf die Frage nach dem »wah-

ren« Sinn der Wirklichkeit. Indes scheint der Text in der rückhaltlosen Emphase, mit der er diese haltlose Perspektive einnimmt, mehr Fragen aufgeworfen zu haben, als er beantwortet. Nicht wenigen Lesern erschien er als ein unwissenschaftliches Unternehmen mit einem fragwürdigen Hang zum Eigentlichen, Dunklen, Mystischen, kurz: mit einem Hang zur Metaphysik.

Damit bin ich, zugegebenermaßen reichlich spät, beim eigentlichen Gegenstand des heutigen Referats angelangt. Ich werde versuchen, in meine obskure Perspektive auf die Wahrheit der Kunst ein wenig Licht zu bringen. Ich will dies aber nicht im Medium einer Wiederholung tun: vermittels einer nochmaligen ausführlichen Besprechung des Steiner-Essays und des Friedrich-Bildes, sondern vermittels neuer Materialien: auf der Seite der Theorie mit Hilfe der *Ästhetischen Theorie* Adornos, auf der Seite der Praxis mit Hilfe des *Fliegenpapiers* von Musil. Zunächst eine kurze Vorbemerkung zur Auswahl der Texte: Die Auswahl der *Ästhetischen Theorie* scheint auf den ersten Blick problematisch zu sein, insofern Adorno in ihr denselben Fehler macht wie Steiner in seinem Essay *Von realer Gegenwart*. Er fixiert das Ästhetische im Zuge einer wahrheitsästhetischen Konzeptualisierung der Kunst auf eine anästhetische Sicht der Welt: in seinem speziellen Fall auf ein geschichtsphilosophisches bzw. metaphysisches Konzept universaler Versöhnung. Gleichwohl halte ich mich an die *Ästhetische Theorie*, weil sie in ihrem konkreten phänomenologischen Blick auf die »reale Gegenwart« der Kunst ungleich ästhetischer ist als ihre in die Zukunft blickende Systematik. Anders formuliert: Adorno hat sich von der Logik seiner versöhnungsphilosophischen Ideen nicht davon abbringen lassen, in der *Ästhetischen Theorie* alles zu sagen, was es über die Wahrheit der Kunst zu sagen gibt. Zur Auswahl des *Fliegenpapiers* nur das Folgende: Der Text bietet, komplementär zur Theorie Adornos, alles, was die Kunst überhaupt zu bieten hat. Und er enthält dieses umfassende Angebot der Kunst in einer so praktischen Kürze, daß auch diejenigen, die ihn, aus welchen Gründen auch immer, noch nicht gelesen haben, eben jetzt noch schnell lesen können.

II

ANALYSE

Um nicht in der labyrinthischen Bilder-Welt des *Fliegenpapiers* (gleichsam wie eine kunstwissenschaftliche Eintagsfliege) unterzugehen, werde ich mich bei jedem Schritt zunächst an Adornos *Ästhetische Theorie* halten und sie als Leitfaden für den Weg ins Werk benutzen. Schritt 1: Nach Adorno besteht das auslösende Moment jeder genuinen ästhetischen Erfahrung in einer Frage: in der Frage »Was ist das?« oder »Was soll das?« angesichts des »leeren Blicks« der Kunst. Der Beginn der Auseinandersetzung mit der Kunst (das erste mehr oder weniger flüchtige Sehen, Hören, Lesen) sei durch eine Subversion der von selbst sich verstehenden Sinnzusammenhänge der außerästhetischen Wirklichkeit geprägt, durch eine Erfahrung des Sinnentzugs, die den alltäglichen Zugang zu den Dingen unterlaufe. Dabei habe man die Konfrontation mit dem subversiven Eigensinn der Kunst nicht als ein bloß vorbereitendes, sondern als ein integrales Moment der ästhetischen Erfahrung selbst anzusehen, denn in dem unwillkürlichen Augenblick des Nicht-Verstehens erschließe sich

eine der grundlegenden Schichten der Kunst: ihre konstitutive Verschlossenheit und Andersheit. In diesem Zusammenhang macht Adorno geltend, daß der, wie er ihn nennt, »amüsische Banause«, der angesichts des »leeren Blicks« der Kunst mit Unverständnis reagiert und sie als Unding von sich weist, ihrer autonomen Wirklichkeit näher sei als der kultivierte Kenner, insofern er, anstatt die Kunst kraft höherer Bildung oder Halbbildung als etwas Selbstverständliches zu verkennen, vollauf erkannt habe (allerdings ohne es zu wissen), daß es sich bei ästhetischen Gebilden um Dinge handelt, zu deren Wesen es unabdingbar gehört, sich nicht von selbst zu verstehen. Adornos These lautet also, daß man einem Kunstwerk nur dann in mehr oder weniger verständiger Weise begegnen kann, wenn man sich ihm aus der Perspektive des Nicht-Verstehens nähert. Anders gesagt: Nach Adorno kann es nur dort eine ästhetische Erfahrung geben, wo man auf ein Gebilde stößt, das sich dem verstehenden Zugriff nachhaltig entzieht. Und ein solcher Zusammenstoß ereignet sich (bzw. könnte bzw. sollte sich ereignen), wenn man – nicht besonders gierig, mehr aus Konvention, weil schon so viele andere es getan haben – Musils *Fliegenpapier* liest. Der Text über den unaufhaltsamen Untergang einer Reihe von Fliegen zwingt den Leser dazu, sich mit der unhandlichen, man könnte auch sagen: klebrigen Materie des Ästhetischen auseinanderzusetzen, weil er keinen schnellen Aufschluß darüber zuläßt, was man von ihm bzw. von der in ihm in Erscheinung tretenden Welt halten soll. Anstatt einen sinnfälligen Inhalt zu präsentieren, der sich auf den ersten Blick erschließen und abhaken läßt, führt er eine Wirklichkeit vor, deren Sinn und Gehalt zunächst alles andere als klar ist.

Dieses Moment der Subversion des Sinns, der Auflösung der festgefühten Bedeutungszusammenhänge des Alltags offenbart sich besonders deutlich, wenn man dem Text die Verse Goethes gegenüberstellt, die ebenfalls einen Fliegentod beschreiben. Das Gedicht, das nicht zu Unrecht den Vermerk »parabolisch« trägt, läßt seine Leser keinen Augenblick im unklaren darüber, was sie sich bei der Betrachtung der »gierigen«, »verführten«, dem »Genuß« erliegenden Fliege zu denken haben. Es berichtet über die leidige Inkompatibilität von freudvoller, ergötzlicher Lebensführung einerseits und gewandter, geschickter Lebensführung andererseits, kurz: über den notorischen Abgrund zwischen Lebenslust und bürgerlichem Trauerspiel. Wer sich ungehemmt den Genüssen des Daseins überlasse, bezahle dies zunächst mit fortschreitender Paralyse und irgendwann schließlich mit dem Tod, und dann sei eben auch Schluß mit lustig: So die eher lebensstüchtige als lebensfrohe Botschaft des Gedichts. Mißverständnisse sind angesichts der massiven Fülle der sinneterminierenden Signale kaum möglich. Ein hermeneutischer Streit könnte allenfalls darüber entbrennen, ob der Text, dessen Quintessenz sich in dem Satz »Das Leben so sich im Genuß verliert« formelhaft verdichtet, eine moralinsaure oder aber eine bloß neutral beobachtende Perspektive einnimmt. Wie dem auch sei, Goethes Verse sind alles in allem nicht mehr als ein besinnliches Gelegenheitsgedicht, ein Gebilde, das seine Bedeutung so sinnfällig zum Ausdruck bringt, daß sich eine Subversion der Welt des Sinns: eine Infragestellung der Bedeutungszusammenhänge der außerästhetischen Wirklichkeit beim besten Willen nicht ereignen kann.

Ganz anders liegen die Dinge beim *Fliegenpapier* Musils. Zwar stellt auch Musil, wie Goethe, einen dichten Verweisungszusammenhang zwischen dem Reich der tieri-

schen und dem Reich der menschlichen Tiere her, doch er tut dies in einer Weise, die es dem Leser unmöglich macht, auf den ersten Blick zu sagen, worum es in dem Text eigentlich geht. Die Bilder-Welt des *Fliegenpapiers* erscheint anders als die griffigen Bilder-Welten herkömmlicher Tierparabeln nicht als eine mehr oder weniger durchsichtige ästhetische Verpackung für einen nicht-ästhetischen Inhalt, sondern als ein verwirrendes, undurchschaubares Netzwerk verschiedener Vergleiche und Gleichnisse. Und genau in dem Maße, in dem dies der Fall ist: in dem Maße, in dem sich das *Fliegenpapier* dem oberflächlichen Überblick bzw. Durchblick entzieht, tritt es als Rätsel und darin zugleich als Träger einer »höheren« oder »tieferen« Wahrheit in Erscheinung. Adorno spricht in diesem Zusammenhang davon, daß die Werke der Kunst gerade als, wie er es nennt, »abgebrochene« Gebilde, als Gebilde, deren Sinn sich nicht erschließen läßt, zu Bildern des Ansichseins werden. Und er fügt hinzu, daß das Ansichsein, das sich in der rätselhaften Undurchschaubarkeit der Kunst zeige, immer dasselbe sei, d.h. die Wahrheit der Kunst ist auf dieser ersten Ebene der ästhetischen Erfahrung keine bestimmte, in der je spezifischen Gestalt der Werke enthaltene Aussage über die außerästhetische Wirklichkeit, sondern sie ist eine ganz abstrakte, unbestimmte, leere Wahrheit, die immer dann evoziert wird, wenn ein Kunstwerk in seiner je spezifischen Gestalt die Sinnzusammenhänge der außerästhetischen Wirklichkeit unterläuft. In der im anfänglichen »leeren Blick« der Werke sich manifestierenden Wahrheit der Kunst erscheint gleichsam kein besonderer anderer Inhalt, sondern nur die bloße Form von Andersheit an sich. D.h. aber, daß es unzulässig ist, den rätselhaften Blick der Kunst mit bestimmten Wahrheitsgehalten zu versehen, etwa indem man ihn, wie Steiner es tut, als Offenbarung eines verborgenen sinnverbürgenden Gottes begreift. Es ist nicht die Fülle einer außerästhetischen Wahrheit, sondern eine reine ästhetische Leerstelle, gleichsam ein Nichts, ein Es, was den Betrachter, Hörer, Leser in seinen Bann zieht. Adorno macht in diesem Sinne geltend, daß zum Gehalt der als Träger von Wahrheit auftretenden Kunstwerke nicht zuletzt beitrage, daß »er fehlt«. Was Adorno freilich nicht wahrhaben will, ist, daß auch seine eigenen Reflexionen über die »abgebrochene« Wahrheit der Kunst im Reich der Heteronomie enden, indem sie das rätselhafte Ansichsein der Werke in letzter Instanz als einen wie auch immer gebrochenen Hinweis auf die Möglichkeit einer ansichseienden, versöhnten Wirklichkeit begreifen. Mit anderen Worten: Man muß mit und zugleich gegen Adorno sehen, daß die Wahrheit der Kunst auf dieser Ebene ästhetischer Erfahrung genau jene subversiven Züge trägt, die die Autonomieästhetik im Auge hat: die Züge einer Wahrheit, die sich dem verstehenden Zugriff radikal entzieht, die sich nicht objektivieren läßt, weil man bei ihrem Anblick gleichsam immer außen vor bleibt. Der Fehler der Autonomieästhetik liegt dann bloß darin, daß sie ihr Wahrheitsmoment verabsolutiert und das in der ästhetischen Außenperspektive zum Vorschein kommende Unverständliche der Kunst zum Ganzen der Kunst, zu ihrem Wesen erhebt, während es in Wahrheit nur ein wesentlicher Teil von ihr ist. Die Einsicht in die Unverständlichkeit ästhetischer Gebilde ist nicht das A und O ästhetischer Erfahrung, sondern lediglich ihr Anfang, denn indem sich die Kunst den Sinnzusammenhängen der außerästhetischen Wirklichkeit entzieht, stellt sie unweigerlich die Frage nach ihrem Sinn und ruft darin, das ist der Punkt, für den die Autonomieästhetik blind ist, die (hermeneutische) Suche nach ihrer Wahrheit auf den Plan. Bei Ador-

no heißt es dementsprechend, daß der »leere Blick« der Kunst immer auch ein »fragender« Blick sei. Und daß dies so ist: daß ästhetische Gebilde unausweichlich die Frage danach stellen, was sie eigentlich konkret zu bedeuten haben, kommt besonders deutlich zum Vorschein, wenn man sich vor Augen führt, wie der von Adorno so genannte »Banause« reagiert, wenn er sich, nicht besonders gierig, mehr aus Konvention, einem Kunstwerk nähert. Der »Banause« würde sich wahrscheinlich, wenn er beispielsweise das *Fliegenpapier* in die Finger bekäme, mehr oder weniger abgestoßen, vielleicht gar angewidert fragen: Was soll denn das bloß mit den Fliegen? Und von eben dieser Art sind die Fragen, mit denen es in der Erschließung der inkommensurablen Wahrheit der Kunst weitergeht. Anders formuliert: Der »Banause« wäre der ideale Rezipient, wenn er sich die Frage nach dem Sinn der Fliegen nicht bloß rhetorisch stellen würde: als Ausdruck seines Unwillens, sondern ästhetisch: als Ausdruck des hermeneutischen Entschlusses, an der Materie des *Fliegenpapiers* ein wenig kleben zu bleiben.

Wie aber sieht der zweite (hermeneutische) Schritt der Auseinandersetzung mit der Kunst konkret aus? Wie erfährt man, was ein bestimmtes ästhetisches Gebilde eigentlich zu bedeuten hat? Bevor ich auf diesen Punkt näher eingehe, möchte ich zunächst kurz skizzieren, wie man garantiert *nicht* erfährt, was ein bestimmtes ästhetisches Gebilde eigentlich zu bedeuten hat. Man erfährt es garantiert *nicht*, wenn man sich auf den Weg der gerade in akademischen Sphären weit verbreiteten Verfallsform der Hermeneutik begibt: auf den Irrweg der Entschlüsselungshermeneutik, die die Wahrheit der Kunstwerke mit Hilfe von interpretatorischen Schlüsseln, die dann häufig auch noch Generalschlüssel sind, erschließt und darin nichts anderes tut, als die Wahrheit der Kunst begrifflich kurzzuschließen. Die Entschlüsselungshermeneutik, die man in Anlehnung an den Begriff des Enthüllungsjournalismus auch Enthüllungshermeneutik nennen könnte, versucht, den Sinn der in ihren Dunstkreis geratenden Objekte zumeist auf eine bestimmte, griffige Formel zu bringen. Um es mit einem schönen Bild Musils zu sagen: Sie versucht einen »freifliegenden Vogel mit einer Nadel aufzuspießen«. Im Falle des freifliegenden *Fliegenpapiers* sieht das dann, zugegebenermaßen grob vereinfacht, ungefähr so aus: Ein Interpret stößt im *Mann ohne Eigenschaften* auf eine kurze Textpassage, in der davon die Rede ist, daß der Lebensweg der meisten Menschen, also der schleichende Verfall von einer mehr oder weniger hoffnungsfrohen Phase des »Die-Welt-noch-vor-sich-Habens« zu einem mehr oder weniger traurigen Endstadium des »Angekommen-Seins-in-der-Welt« dem langsamen Sterben von Fliegen auf einem *Fliegenpapier* gleiche. Sofort bringt er die Stelle als Schlüssel für die Erschließung des *Fliegenpapiers* in Anschlag. Der Text führe im Bilde der sterbenden Fliegen die tödlichen Folgen der Anpassung an bestehende gesellschaftliche Konventionen vor Augen und erweise sich darin als eine individualistische bzw. existentialistische Absage an die Welt kollektiver Zwänge. Ein zweiter Interpret sieht das etwas anders. Zwar geht auch er davon aus, daß es sich bei dem *Fliegenpapier* um eine Parabel auf den Tod des Individuums handle, aber in der näheren Bestimmung dieses letalen Gehalts kommt er zu einem historisch-politischen Ergebnis, nämlich zu dem Schluß, daß mit der schleichenden Paralyse der Fliegen kein existentielles, d.h. allgemein-menschliches Verfallsphänomen gemeint sei, sondern die konkrete Paralyse der Menschen, die zu der Zeit, da das *Fliegenpapier*

zusammen mit anderen Texten in Buchform erschien (und das war 1936), dem Faschismus auf den Leim gingen. Ein dritter Interpret gibt dem zweiten in der Hervorhebung der konkret-historischen Bedeutung des *Fliegenpapiers* Recht, wendet aber ein, daß der Text, der von Musil bereits 1913 verfaßt wurde, nicht als Parabel auf die Verführungen des Faschismus einzustufen sei, sondern als Vorahnung der Schlachtfelder des ersten Weltkriegs, auf denen die Menschen gleichsam wie Fliegen starben usw.

Das Resultat der enthüllungshermeneutischen Sinnsuche ist, auch immanent, alles andere als eine Offenbarung. Anstatt, wie intendiert, *den* Sinn des freifliegenden *Fliegenpapiers* ein für allemal dingfest zu machen, hinterlassen die diversen Enthüllungsversuche eine lose Folge von *Sinnbehauptungen*, die sich, nach ihrer eigenen Logik, d.h. nach der Logik des ihnen eingeschriebenen Anspruchs auf Eindeutigkeit, wechselseitig in Abrede stellen. Auf diese fragwürdige Situation gibt es dann nur zwei mögliche enthüllungshermeneutische Antworten: Die erste mögliche Antwort besteht in dem Versuch, es besser zu machen als die Konkurrenz. Ein neues Unternehmen wird gestartet, das nun endgültig die richtige Deutung des unbekanntenen Flugobjekts liefern soll. Das unausweichliche Ergebnis des erneuten Anlaufs liegt dann aber bloß darin, daß der Chor der als unzureichend sich erweisenden Interpretationen um eine Stimme reicher wird. Die zweite mögliche Antwort besteht in dem Versuch, aus der Not der Unzulänglichkeit die Tugend der Bescheidenheit zu machen und zu erklären, daß sich das Objekt in seiner spezifischen Vielschichtigkeit, in der Fülle seiner Bedeutungen nicht auf eine einzige Deutung fixieren lasse. Dieser ultimative Verzicht auf die alleinseligmachende Wahrheit klingt einsichtig, ist es aber nicht, denn indem er geltend macht, daß man sich den Eigensinn der Kunst als bloße Inkompatibilität einer Mehrzahl von für sich genommen vollkommen eindeutigen Bedeutungsmöglichkeiten zu denken habe, vermittelt er endgültig ein vollkommen falsches Bild von der Sinnfülle: von der bedeutungsgeladenen Wirklichkeit ästhetischer Gebilde. Daß dem so ist, daß sich die Entschlüsselungshermeneutik selbst in ihrer vermeintlich einsichtigsten Form auf einem Irrweg befindet, läßt sich daran erkennen, daß sie gerade dort, wo es ihr doch einmal gelingt, ihr Ziel: die widerspruchsfreie Erschließung ihres Gegenstandes zu erreichen, ins Leere läuft. Ich habe diesen Punkt im Rahmen meiner Analyse der *Kreidefelsen auf Rügen* exemplarisch anschaulich zu machen versucht, indem ich demonstriert habe, daß man die sich befehdenden Interpretationen des Gemäldes, also die Deutung der *Kreidefelsen* als autobiographisches Hochzeitsbild, als religiöse Ikone oder als politisches Gesinnungsplakat, mit etwas Sinn für Synkretismus ohne weiteres miteinander in Einklang zu bringen vermag, wenn man sie nämlich als gleichberechtigte Formen der Herausarbeitung eines dem Bild objektiv eingeschriebenen vielschichtigen Spiels mit Bedeutungen versteht, d.h. man braucht sich überhaupt nicht, wie die Interpreten es tun, mit zum Teil schwerem hermeneutischen Geschütz darüber zu streiten, ob sich Friedrich nun als Bräutigam oder aber als Gläubigen oder aber als Freiheitskämpfer darstellt, sondern man kann ganz einfach annehmen, daß er sich, in einer überaus komplexen Synthetisierung verschiedener Bedeutungsebenen, sowohl als Bräutigam als auch als Gläubigen als auch als Freiheitskämpfer darstellt. Die Frage ist bloß, ob das schon alles ist. Mit anderen Worten: Die Unzulänglichkeit der Deutungen der

Kreidefelsen, wie übrigens auch die der *Fliegenpapier*-Deutungen, liegt nicht darin, daß ihre hermeneutischen Befunde falsch sind (sie sind zum Teil alles andere als falsch), sondern darin, daß sie, gemessen an der als Rätsel in Erscheinung tretenden Bedeutungsfülle ihres Gegenstandes, schlichtweg unbedeutend sind. Das kann es einfach nicht gewesen sein, was in der Form nachhaltiger Nicht-Verstehbarkeit die eindringliche Frage nach dem Sinn auslöste. Und wenn es das gewesen wäre, dann wären die *Kreidefelsen* und das *Fliegenpapier* eben keine Kunstwerke gewesen, sondern Machwerke, anästhetische Bilderrätsel, deren Betrachtung letztendlich nichts hinterläßt als eine mehr oder weniger ernüchternde Lösung. Eben dies aber scheint die entschlüsselungshermeneutische Vorstellung vom Wesen ästhetischer Gebilde zu sein. Summa summarum: Die fixen Methoden der Entschlüsselungshermeneutik führen zu nichts, weil sie sich von Anfang an jenseits der flüchtigen Wirklichkeit der Kunst bewegen.

Wie aber kommt man der Wirklichkeit der Kunst wirklich näher? Bei der Beantwortung dieser Frage halte ich mich wiederum an die *Ästhetische Theorie* Adornos. Adornos Antwort ist nämlich ebenso simpel wie einleuchtend: Man komme der Wirklichkeit der Kunst näher, so seine These, indem man sich in sie hineinbegebe. Anstatt die Kunst, wie die Hermeneutik es tue, von außen (gleichsam äußerlich) kurz-zuschließen, müsse man sie immanent nachvollziehen, denn die innere Wahrheit eines ästhetischen Gebildes erschließe sich nur dann, wenn es nicht »als fixiertes wahrgenommen und dann vergebens gedeutet sondern in seiner eigenen objektiven Konstitution noch einmal hervorgebracht« werde. Die »inwendige« »Nachahmung der Bewegungskurve« der Werke sei der »Inbegriff« ästhetischer Erfahrung. Im Nachvollzug ihrer immanenten Prozessualität gehe der Betrachter, Hörer, Leser gleichsam in den Sinn der Werke ein und werde »mit Evidenz belohnt«. Adornos Empfehlung lautet also sinngemäß ungefähr so: Man muß, im Geiste der Phänomenologie, die Untiefen der Hermeneutik hinter sich lassen und sich in die Sache selbst: in die »reale Gegenwart« der ästhetischen Objekte vertiefen: Man muß der Zeigege-
ste der Frau der *Kreidefelsen* folgen und sich anschauen, was es da zu sehen gibt. Man muß es dem beobachtenden Ich des *Fliegenpapiers* gleichtun und genauer unter die Lupe nehmen, was da so klebt, was da so hineinzieht. Keine Angst: Ich werde jetzt keine mimetische Livevorstellung; keine Lesung veranstalten, sondern mich darauf beschränken, in einer umrißhaften Analyse des *Fliegenpapiers* anzudeuten, welche innere Wahrheit, d.h. welche bedeutungsgeladene, sinnerfüllte Wirklichkeit in der Lektüre des Textes zu »realer Gegenwart« gelangen könnte. Ich will hier ja schließlich keine ästhetischen Erfahrungen machen, sondern bloß einen flüchtigen Eindruck davon vermitteln, wie sich ästhetische Erfahrungen meiner Meinung nach vollziehen.

Zur Sache: Wenn man den ersten Satz des *Fliegenpapiers* liest, gewinnt man wahrscheinlich zunächst einmal den Eindruck, daß in ihm nicht besonders viel passiert. Der Satz enthält an der Oberfläche nicht mehr als die betont sachliche Beschreibung eines (Tierfreunde mögen mir verzeihen) praktischen Gebrauchsgegenstandes. Unter der Oberfläche legt der Satz jedoch alle wesentlichen Rahmenbedingungen für den weiteren Verlauf der Wahrnehmung des Textes fest. Indem er nämlich das *Fliegenpapier* ausdrücklich ins Zeichen der Textgattung »Beschreibung« stellt, verleiht er ihm

eine reflexive Struktur: Der Leser, so das Signal, hat nicht einfach die Darstellung einer bestimmten Wirklichkeit vor sich, sondern ein Gebilde, das, *indem* es eine bestimmte Wirklichkeit darstellt, zugleich immer auch thematisiert, daß es sie darstellt: daß es der Versuch ist, einen bestimmten Wirklichkeitsausschnitt sprachlich einzufangen. Auf diese Weise handelt der Text niemals bloß von der besonderen Wirklichkeit des in Augenschein genommenen *Fliegenpapiers*, sondern er handelt immer auch von dem allgemeinen Problem der Abbildung von Wirklichkeit, von der Frage, wie man Wirklichkeit adäquat beschreibt. Um es gleich vorwegzunehmen: Die Antwort des Textes auf die Frage danach, wie man sich von der Wirklichkeit ein Bild zu machen vermag, besteht in der Folge darin, mit zunehmender Eindringlichkeit vor Augen zu führen, daß man sich der Wirklichkeit der Sache *Fliegenpapier* eben nicht mit der vermeintlich »sachlichen«: mit der nüchtern beschreibenden Sprache der Begriffe zu nähern vermag, sondern ausschließlich mit der vermeintlich »unsachlichen«: mit der begriffsfernen Sprache der Vergleiche und Bilder, wobei die Pointe in letzter Instanz freilich in der Einsicht liegt, daß auch die metaphorische Sprache die Wirklichkeit ihres Gegenstandes nicht begreifen, sondern nur, in immer neuen Anläufen, umschreiben kann. Die implizite Darstellung des Problems der Darstellung von Wirklichkeit ist meines Erachtens jedoch nicht die einzige Dimension reflexiver Potenzierung, die das *Fliegenpapier* mit dem ersten Satz aufschließt. Der Romantiker Musil schreibt nicht bloß, indem er etwas Besonderes beschreibt, einen Text über das Beschreiben im allgemeinen, so wie der Romantiker Friedrich, indem er etwas Besonderes sichtbar macht, zugleich ein Bild über das Sehen im allgemeinen malt. Er schreibt darüber hinaus, so wie Friedrich immer auch ein Bild über die spezifische Wahrnehmung ästhetischer Gebilde malt, immer auch einen Text über die spezifische Wahrnehmung ästhetischer Texturen. Der erste Satz des *Fliegenpapiers* stellt die folgenden Sätze nämlich nicht bloß ins Zeichen der allgemeinen Textgattung »Beschreibung«, er stellt sie auch ins Zeichen der besonderen Textgattung »Bildbeschreibung«. Die einleitenden Angaben über Maße, Aufstrich und Herkunftsort des *Fliegenpapiers* (ungefähr 36 mal 21 cm, gelber Leim, Kanada) erinnern nicht zufällig an die klassische Form der Einleitung von Bildbetrachtungen: an die Angaben über Maße, Aufstrich und Aufbewahrungsort der Bilder. So beginnen die Interpretationen der *Kreidelfelsen auf Rügen* für gewöhnlich mit den sachdienlichen Hinweisen, daß das Gemälde ungefähr 90 mal 71 cm groß ist, daß es aus einer mit Ölfarbe bestrichenen Leinwand besteht und daß es in Winterthur zu Hause ist. In Tateinheit mit der Tatsache, daß es sich bei dem Text, dieser Ausflug ins Reich der Enthüllungshermeneutik sei mir vergönnt, um das erste Gebilde aus einer Textsammlung namens Bilder handelt, dürfte die Ähnlichkeit zwischen der Einführung in den Wirklichkeitsausschnitt *Fliegenpapier* und den klassischen Einführungen in die ausschnittshafte Wirklichkeit von Gemälden den Leser, ob nun bewußt oder unbewußt, dazu bringen, das nun Folgende wie ein Bild zu betrachten, d.h. mit der eigentümlichen Konzentriertheit des ästhetischen Verhaltens, das von allem absieht, was sich außerhalb des eng begrenzten Rahmens seines Gegenübers bewegt. Und sie dürften den Leser umgekehrt dazu bringen, die im folgenden sich erschließenden Einsichten in die bildhafte Wirklichkeit des *Fliegenpapiers* zugleich als Einblick in die Wirklichkeit ästhetischer Gebilde wahrzunehmen. Die im ersten Satz gesetzten Rahmenbedingungen für die Rezeption des

Textes sind also ziemlich komplex. Musils *Fliegenpapier* ist eine ästhetische Darstellung, die, während sie eine besondere Wirklichkeit beschreibend darstellt, nicht nur zugleich das allgemeine Problem der Darstellung von Wirklichkeit beschreibt, sondern darüber hinaus immer auch die besondere Wirklichkeit ästhetischer Darstellungen. Soweit meine Analyse des Anfangs. Einmal mehr keine Angst: Es geht jetzt nicht Satz für Satz so weiter, das Ende des Referats kommt bestimmt, aber ich mußte auf den ersten Satz so ausführlich eingehen, weil er zum einen besonders aufschlußreich ist (wenn ich Enthüllungshermeneutiker wäre, würde ich sagen, es ist ein Schlüsselsatz) und weil ich zum anderen gleich zu Beginn andeuten wollte, daß es zwischen Himmel und Erde des Ästhetischen mehr Dinge gibt, als sich die Enthüllungshermeneutik in ihren schlüsselfertigen Sinngehäusen träumen läßt.

Alle folgenden Sätze verfolgen meiner Meinung nach das eine Ziel, den Leser immer eindringlicher und nachhaltiger in die eigenartige Wirklichkeit des *Fliegenpapiers* hineinzuziehen, wobei sich dieses Hineinziehen nicht, wie man bei oberflächlicher Betrachtung meinen könnte, in Form der kontinuierlichen Abnahme einer objektivierenden, distanzierten zugunsten einer subjektiven, distanzlosen Betrachtungsweise vollzieht, sondern in Form einer zunehmenden *Spannung* von immer genauerer Beobachtung: von immer schärfer werdender Objektivierung und fortschreitendem subjektiven Distanzverlust. Dieser fortschreitende Distanzverlust geht einher mit einer anderen Entwicklung, mit dem zunehmenden Hervortreten eines rückhaltlosen, »tiefen« Ernstes. Während der zweite Absatz des Textes noch von einer Art Wechselbad der Gefühle geprägt ist, von einem lebhaften Hin- und Her von »komischen« und »ernsten« Stellen, zeichnet sich der dritte Absatz des Textes durch einen gleichsam »tödlichen Ernst« aus. Diese beiden Entwicklungen: der zunehmende Distanzverlust und das Zurücktreten der »komischen« zugunsten der »ernsten« Elemente des Textes kündigen sich bereits im zweiten und dritten Satz des ersten Abschnitts an, die eine Art verdichtete Kurzform des *Fliegenpapiers* darstellen. So wird der Leser im zweiten Satz ganz unvermittelt in die Wirklichkeit des *Fliegenpapiers* verwickelt, indem das beobachtende Ich die an die äußeren Merkmale des Objekts sich haltende Perspektive des ersten Satzes hinter sich läßt und sich, als wäre das ganz natürlich, in die Gedankenwelt der Fliegen versetzt. Der Beobachter (Leser) erfährt (sieht, fühlt), daß sich die Fliegen »nicht besonders gierig«, sondern »mehr aus Konvention«, weil »schon so viele andere da sind«, auf dem Fliegenpapier niederlassen. Dieser unvermittelte Satz: dieser plötzliche Sprung in die Welt der Fliegen vollzieht sich indes noch nicht im Zeichen »tiefen Ernstes«, denn daß die Fliegen gleichsam nur aus gesellschaftlicher Konvention auf dem *Fliegenpapier* Platz nehmen, so wie der Kulturbürger im Theater Platz nimmt, ist einfach nur komisch. Gleichwohl deutet sich schon hier der Ernst der Lage an, insofern der Hinweis, daß die Fliegen »zuerst nur« mit den äußersten Gliedern ihrer Beinchen haften bleiben, keinen Zweifel daran läßt, daß in der Folge noch weitaus mehr mit den hilflosen Beinchen der Fliegen geschehen wird. Und daß das etwas sein wird, was in letzter Instanz nicht besonders komisch ist, konkretisiert sich gleich darauf im dritten Satz, der nicht nur etwas Grauenhaftes ankündigt, sondern zugleich einen weiteren qualitativen Sprung macht, der das Ende der Entwicklung implizit vorwegnimmt. Der dritte Satz ist nämlich, obwohl er ziemlich lang ist, gar kein richtiger Satz: Er enthält kein Prädikat. Dadurch

wird ein unmerklicher Übergang von der Welt der Fliegen zur Welt des Beobachters (Lesers) möglich. Der Anfang des Satzes ist aus der Perspektive der beobachteten Tiere geschrieben. Die »leise, befremdliche Empfindung« erscheint als die Empfindung der Fliegen, die zu ahnen beginnen, daß etwas Unheimliches mit ihnen geschieht. Der Rest des Satzes ist dann aber, eingeleitet durch das unvermittelte »wir«, aus der menschlichen Perspektive des Beobachters geschrieben, wobei der Bruch kaum bzw. überhaupt nicht auffällt, eben weil das Prädikat des Satzes und damit das Subjekt der »leisen, befremdlichen Empfindung« unbestimmt bleibt. An dieser Stelle vollzieht sich also eine (auf leisen Sohlen) schleichende Verschmelzung des beobachtenden Subjekts mit dem beobachteten Objekt. Mit anderen Worten: Der dritte Satz nimmt den dritten Absatz des Textes vorweg, der im Zeichen der zunehmenden Versenkung in das langsame Versinken der Fliegen steht. Das ist aber noch nicht alles, was der Satz tut. Er schlägt nämlich zugleich das Hauptthema des Textes an, indem er, in eigentümlicher Umkehrung der üblichen Semantik des Horrors, signalisiert, daß das Wesen des Grauenhaften nicht Auflösung ist: Untergang fester menschlicher Begriffe im Chaos des Amorphen, sondern im Gegenteil Erstarrung: Übergang des Amorphen, des Noch-nicht-Festgelegten in die Ordnung fester menschlicher Begriffe. Tödlich, so das Leitmotiv, ist nicht die Unordnung des Naturhaften, sondern die gutsortierte Welt des Menschlich-Allzumenschlichen.

Was dann folgt, ist eine wahrhaft unordentliche Flut begriffsferner Vergleiche und Metaphern, die die im ersten Abschnitt ansatzweise enthaltenen Schichten des Textes voll zur Entfaltung bringen. So unternimmt der Beobachter im zweiten und dritten Abschnitt den Versuch, sich in einer eigentümlichen Mischung aus »komischen« und »ernsten« Betrachtungen und Bildern von den verschiedenen Aspekten der Wirklichkeit des Fliegenpapiers ein genaueres Bild zu machen. Die Fliegen werden in ihren vergeblichen Befreiungsversuchen mit forciert aufrecht stehenden Tabikern verglichen, mit klapprigen alten Militärs, mit tragischen Schwerstarbeitern und sportlichen antiken Helden. Dann jedoch erscheinen sie als Menschen, die sich in einer äußersten Notlage befinden, die sich rettungslos verirrt haben oder gnadenlos verfolgt werden. Dabei ist die Auswahl der Bilder, mit denen sich der Beobachter seinem Gegenstand nähert, alles andere als zufällig. Die zahlreichen Vergleiche, die im *Fliegenpapier* wie in einem sprachlichen Versuchslabor zwischen der tierischen und der menschlichen Sphäre gezogen werden, erzeugen ein komplexes Feld von Beziehungen, das nicht nur den tierischen Vorgang des Fliegensterbens im Lichte bestimmter menschlicher Vorgänge erscheinen läßt, sondern auch umgekehrt diese menschlichen Vorgänge im Lichte des tierischen Fliegensterbens. Eben dies ist der Einsatzpunkt oder Ansatzpunkt der verschiedenen entschlüsselungshermeneutischen Versuche, die ästhetische Textur des *Fliegenpapiers* auf einen außerästhetischen Kontext zu fixieren. So z.B. läßt sich der Vergleich der Fliegen mit um Haltung bemühten Tabikern und klapprigen alten Militärs als ein Hinweis darauf verstehen, daß sich im Verfall der Tiere etwas Ähnliches vollzieht wie im Verfall der dahinsiechenden, überalterten K-und-K-Monarchie, die sich zwanghaft an hohlen Ritualen und Zeremonien festzuhalten versucht. Die Fliegen wären dann, wie von der Antikonventionalismus-Interpretation behauptet, ein Bild für die Agonie einer in Konventionen erstarrenden Gesellschaft. Um es noch einmal zu sagen, ich halte solche hermeneutischen Schlüs-

se nicht für vollkommen falsch. Musil selbst hat einmal darauf verwiesen, daß seine Bilder alles andere als zufällig sind, daß sie häufig nicht bloß den Kern eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts treffen sollen (in diesem Fall den Kern der eigenartigen Körperhaltung der Fliegen), sondern zugleich, wie er es nennt, »Nebengeräusche« enthalten, Anspielungen auf andere Wirklichkeitsausschnitte. Der Fehler der hermeneutischen Herausstellung von außerästhetischen Sinnbezügen des *Fliegenpapiers* liegt also nicht darin, daß sie etwas präsentiert, was der Text nicht objektiv enthielte, sondern darin, daß sie von dem, was der Text objektiv enthält, einen falschen Gebrauch macht: daß sie es zum Ausgangspunkt einer Reduktion der komplexen Wirklichkeit des Textes auf bestimmte Bedeutungsformeln macht. Mit anderen Worten: Eine Interpretation, die etwa behauptete, daß das *Fliegenpapier* eine Parabel auf den Verfall der Donaumonarchie sei, wäre aus zwei Gründen verfehlt. Sie wäre zum einen deshalb verfehlt, weil sie die komplexe Logik der Bilder des *Fliegenpapiers* begrifflich kurzschließt, weil sie die ästhetischen Phänomene als symbolische Verpackung außerästhetischer Intentionen und Inhalte begreift, anstatt zu verstehen, daß die ästhetischen Phänomene ihre transästhetische, wirklichkeitsaufschließende Kraft nur dann entfalten, wenn man sich auf ihre immanente Materialität einläßt. Kurz: Wer wirklich verstehen will, welches Licht von der todesverfallenen Wirklichkeit der Fliegen auf die schwindsüchtige und klapprige Wirklichkeit der Donaumonarchie fällt, muß sich zuvor darauf verstanden haben, die Wirklichkeit der Fliegen im Licht der Wirklichkeit der Donaumonarchie wahrzunehmen. Die Donaumonarchie-Deutung wäre aber noch aus einem anderen Grunde verfehlt. Sie wäre deshalb verfehlt, weil der von ihr herausgestellte Sinnzusammenhang nicht die Bedeutung des Textes ist, sondern nur *ein* Bedeutungselement innerhalb eines komplexen Sinnkaleidoskops, innerhalb eines freifliegenden Bedeutungsschwarms, der sich jeder umfassenden begrifflichen Fixierung entzieht. Die Donaumonarchie-Deutung ist beispielsweise dafür blind bzw. taub, daß die Wirklichkeit des *Fliegenpapiers* noch von ganz anderen »Nebengeräuschen« erfüllt ist. So wird im Vergleich der Fliegen mit Negeridolen ein ganz anderes Thema angeschlagen, ein Grundthema der europäischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, nicht die Auflösung des K-und-K-Reichs durch inneren Verfall, sondern die Bedrohung des eigenen, europäischen durch den fremden, exotischen Blick. So wird in der komischen Gegenüberstellung von tragischen Arbeitern und sportlichen antiken Helden nicht auf die tödliche Paralyse Österreichs angespielt, sondern auf jenen Salto mortale in den Bereichen Kunst und Bildung, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Übergang von der klassischen zur modernen Bilder-Welt vollzog. In gleicher Weise hat die Donaumonarchie-Deutung keinen Sinn dafür, daß das *Fliegenpapier* auf der sprachlichen Metaebene: auf der Ebene der impliziten Frage nach der Möglichkeit einer angemessenen Beschreibung von Wirklichkeit eben jenem Prozeß entgegenarbeitet, an dem es sich auf der thematischen Ebene abarbeitet, indem es sich nämlich kraft der Dynamik seiner Bilder gegen die Erstarrung von Sprache wendet: gegen alle Formen einer formelhaften Kurzschließung der freifliegenden Phänomene der Wirklichkeit (dies ist, nebenbei bemerkt, die unfreiwillige Ironie aller formelhaften Entschlüsselungen des *Fliegenpapiers*). Kurz: Die Wirklichkeit der Kunst ist mit Musils eigenen Worten gesagt, kein »starres Mineralienkabinett«, sondern ein »Treibhaus voll unausgespro-

chener Bewegung«. Und in diesem »Treibhaus voll unausgesprochener Bewegung« kommt man eben nur weiter, wenn man sich, Adornos Ratschlag folgend, mit wachen Sinnen mitbewegt, treiben läßt, wenn man, anstatt die ermüdende Frage nach dem wahren Sinn zu stellen, einfach wahrnimmt, daß in dem Satz »Von unten steigen verwirrende Dünste auf« eine ähnliche Verwirrung bezüglich des Subjekts der Wahrnehmung herrscht wie in dem Satz über die »leise, befremdliche Empfindung«; wenn man registriert, daß die Worte »Und dann kommt der immer gleich seltsame Augenblick« mit der Komik des vorhergehenden Satzes brechen und einen neuen, »ernsthafteren« Ton anschlagen; wenn man gewahrt, daß die im ersten Satz des dritten Absatzes stehenden Worte »Kampf um ihr Leben« dem beobachteten Geschehen in einer für den Leser letztlich doch überraschenden Weise endgültig den Charakter des Ernstfalls verleihen; wenn man erfährt, daß der Satz »Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein« zwar kein Schlüsselsatz, aber doch ein Kernsatz ist, ein Satz, der den zuvor in heterogener Weise beschriebenen Prozeß auf den Punkt bringt und darin zugleich eine neue, noch eindringlichere Beobachtungsphase einleitet; wenn man ein Gespür dafür hat, daß die Sätze dieser neuen Phase in ihrer Einfachheit und Kürze, in ihrer Forderung nach einem Innehalten nach (fast) jedem Punkt gleichsam schweigsamer sind als die Sätze der vorhergehenden Abschnitte, daß sie intermittierende Resultate, Zwischenergebnisse einer stummen, konzentrierten Beobachtung sind; wenn man erkennt, daß der Text die ihm eingeschriebene Frage nach der Möglichkeit eines angemessenen Bildes von der Wirklichkeit in letzter Instanz negativ beantwortet, indem er in der Vielzahl und Heterogenität seiner Oder-Sätze demonstriert, daß keines der veranschlagten Bilder den Kern des Gegenstandes trifft, und zwar deshalb nicht, weil es einen solchen Kern gar nicht gibt; und wenn man, nicht zuletzt, ein Auge dafür hat, daß der Text, indem er sich in immer neuen Betrachtungen an einem Objekt abarbeitet, das sich dem verstehenden Zugriff in eigenartiger Weise entzieht, immer auch ein Text über jene Spezies von eigenartig sich entziehenden Objekten ist, zu der er selbst gehört: ein Text über die Kunst. Soweit meine umrißhaften Meditationen über den jenseits von Entschlüsselungshermeneutik sich erschließenden Sinn des *Fliegenpapiers*.

Was heißt aber nun eigentlich Erschließung des Sinns? Es heißt Lösung bzw. Auflösung der Frage nach der inneren Wahrheit des ästhetischen Objekts. Anders formuliert: Der mehr oder weniger abgründige Entzug der Welt des Sinns, der die rätselhafte Außenperspektive des Ästhetischen bestimmt, löst sich in der Innenperspektive des Ästhetischen Zug um Zug in Wohlgefallen auf. Dafür ist das *Fliegenpapier* ein pointiertes Beispiel: Es gibt, aus der Innenperspektive betrachtet, den Blick auf eine Wirklichkeit frei, die sich letztlich nicht erschließen läßt, die rätselhaft ist. Aber daß das so ist, daß das *Fliegenpapier* in seiner konkreten Gestalt den Blick auf eine inkommensurable Wirklichkeit freigibt, ist nicht rätselhaft, sondern läßt sich, im Nachvollzug der komplexen Bilder-Welt des Textes, sukzessiv erschließen. Mimetisches Eingehen in die Logik ästhetischer Gebilde bedeutet also zugleich Untergang ihrer Rätselhaftigkeit. In dem Maße aber, in dem dies der Fall ist, in dem der Sinn, die Wahrheit ästhetischer Gebilde in der »inwendigen« »Nachahmung« ihrer »Bewegungskurve« zum Tragen kommt, zugänglich, verständlich wird, erweist sich die Innenperspektive des Ästhetischen als der genuine Austragungsort: als Grund und

Boden der Hermeneutik. Das unauflösliche Wahrheitsmoment der Hermeneutik besteht, wie ich eingangs schon erwähnt habe, darin, daß sie gegen die reine Autonomieästhetik geltend macht, daß Kunstwerke nicht auf ihren immergleichen Eigensinn, auf ihr leeres, abstraktes Anderssein fixiert sind, sondern etwas, und zwar je anderes (Verschiedenes) zu verstehen geben. Und zur Erschließung eben dieses je anderen, verstehbaren Gehalts ästhetischer Gebilde liefert die Hermeneutik wichtige Beiträge, wenn sie sich in der Form analytischer Reflexion vollzieht. Der konkrete Sinn ästhetischer Gebilde bleibt dem unmittelbaren mimetischen Schauen, Hören, Lesen oft verborgen und erweist sich darin als begrifflich vermittelt. Von manchen Werken erfährt man so gut wie gar nichts, wenn man sich ihnen nicht auf dem Umweg der begrifflichen Analyse nähert. Ob nun für das Verständnis eines Werkes unabdingbar oder nicht, jedenfalls können begriffliche Anstrengungen nicht schaden, es sei denn, sie sind entschlüsselungshermeneutisch motiviert, denn die Entschlüsselungshermeneutik begeht den Fehler, das Moment des begrifflichen Verstehens zu verabsolutieren und als das Ganze, das Wesen der Kunst zu betrachten. Sie glaubt im Medium begrifflicher Fixierung das Ende der Frage nach der Wahrheit eines ästhetischen Gebildes herbeiführen zu können. Die Analyse ist aber nicht das Ende, sondern nur eine Zwischenstation der Auseinandersetzung mit der Kunst. Es geht immer noch weiter. Genuine Analysen zielen nicht auf den begrifflichen Abschluß der ästhetischen Auseinandersetzung, sondern auf ihre mimetische Vertiefung. Das Telos, das Ideal analytischer Reflexion ist, in letzter Instanz, ein vollkommen verstehender: evidenter, darin aber zugleich vollkommen blinder Nachvollzug der immanenten Logik der Werke, gleichsam ein blindes Verstehen im Medium des mimetischen Sehens, Hörens, Lesens. Daß dem verstehenden mimetischen Nachvollzug ein unauflösliches Moment von Blindheit eingeschrieben ist, hat Adorno am Beispiel des Musikers belegt, dem sein Notentext, so Adorno, »bis in die sublimsten Verzweigungen hinein« »durchsichtig« ist und der dennoch, inmitten der Transparenz des Sinns, im Grunde genommen nicht weiß, »was er spielt«. An anderer Stelle heißt es: »Die Werke sprechen wie Feen in Märchen: du willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.« Auch in der Innenperspektive also, als dem Ort der größtmöglichen Präsenz des Sinns, bleibt in letzter Instanz dunkel, was es mit den Kunstwerken und ihrer Wahrheit auf sich hat. D.h. aber, daß alle Theorien, die die in der Innenperspektive des Ästhetischen sich einstellende Evidenz des Sinns als absolute Objektivierung von Sinn bzw. Wahrheit beschreiben, falsch, nämlich metaphysisch sind. Die Evidenz des Sinns ist weder eine unmittelbare Wesensschau im Sinne der Phänomenologie noch eine reale Gegenwart im Sinne Steiners. Sie ist eine Form der Erscheinung des Sinns, die den Rezipienten zur Sache selbst gelangen läßt, aber so, daß ihm die Sache selbst verborgen bleibt. Kurz: Während man in der Außenperspektive des Ästhetischen den Sinn des Objekts nicht objektivieren kann, weil man gleichsam außen vor bleibt, weil man ins Leere starrt, kann man den Sinn des Objekts in der Innenperspektive des Ästhetischen nicht objektivieren, gerade weil man sich ganz und gar in ihm befindet, gerade weil man ihn blind versteht. Und daß dies so ist, daß auch dem vollkommen verstehenden Nachvollzug ein Moment von Blindheit, ein Moment des Nicht-Verste-

hens eingeschrieben ist, erscheint am Schluß dieses Nachvollzugs, dann nämlich, wenn man sich wieder aus dem Werk herausbegibt. Am Ende der »Nachahmung der Bewegungskurve« des Gegenstandes steht man plötzlich wieder am Ausgangspunkt, nämlich vor der Rätselhaftigkeit des ersten Augenblicks, und das Ganze beginnt von vorn. Adorno spricht in diesem Zusammenhang davon, daß das ästhetische Objekt im Anschluß an seine mimetische Erschließung jedesmal wieder fernrücke, »um am Ende den, der der Sache versichert sich fühlt, ein zweites Mal mit dem Was ist das zu überfallen«. So gesehen wird das in der Außenperspektive des Ästhetischen zum Vorschein kommende Rätsel der Kunst in der Innenperspektive zwar gelöst, aber es löst sich nicht auf. Und wenn das Gegenteil der Fall ist, wenn sich die Rätselhaftigkeit des Gegenstandes im Zuge seiner verstehenden Erschließung auflöst, dann war der Gegenstand, den man erschlossen hat, eben kein Kunstwerk, sondern ein Machwerk, eine reibungslose, leerlaufende Objektivierung subjektiver Intentionen. In der *Ästhetischen Theorie* heißt es dementsprechend: »Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.«

Ich fasse meine Reflexionen über die Logik ästhetischer Erfahrung zusammen: Die Erfahrung von Kunstwerken vollzieht sich im Medium zweier inkompatibler Perspektiven: im Medium einer rätselhaften Außenperspektive, in der sich die Unverständlichkeit, die Sinnferne ästhetischer Gebilde offenbart, und im Medium einer evidenten Innenperspektive, in der sich die Verstehbarkeit, der Sinn ästhetischer Gebilde erschließt. Diese beiden Perspektiven sind in doppelter Weise gespannt: Sie sind zunächst in sich selbst gespannt, d.h. in beiden Perspektiven kommt nicht nur jeweils ein Pol, sondern die ganze Spannung von Sinn und Sinnferne zur Geltung. So enthält auf der einen Seite die Außenperspektive des Ästhetischen, als eine abstrakte Leerstelle, die an das Verstehen appelliert, »mehr« Sinn, als die reine Autonomieästhetik annimmt, und verweist darin implizit auf das Wahrheitsmoment der Hermeneutik. Auf der anderen Seite enthält die Innenperspektive des Ästhetischen, als ein Verstehen, dem eine blinde Stelle eingeschrieben ist, »weniger« Sinn, als die reine Hermeneutik annimmt, und verweist darin implizit auf das Wahrheitsmoment der Autonomieästhetik. Und weil dies so ist, weil *innerhalb* der beiden Perspektiven eine unauflösbare Spannung von Sinn und Sinnferne herrscht, herrscht auch *zwischen* ihnen eine unauflösbare Spannung, d.h. Außen- und Innenperspektive des Ästhetischen treiben sich in ihrer polaren Unvollständigkeit wechselseitig hervor, und zwar so, daß die Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Objekt niemals zum Abschluß kommt, sondern endlos weitergeht. Die Erschließung ästhetischer Gebilde endet nicht in einem geschlossenen Bild, in dem der Sinn bzw. die Wahrheit des Objekts in einem starken Sinne präsent, d.h. unmittelbar anschaulich würde, sondern im Spannungsfeld zweier in sich gespannter Perspektiven, in denen niemals ganz zum Vorschein kommt, worin der Sinn bzw. die Wahrheit des Objekts in Wahrheit liegt.

III SCHLUSS

Was aber bedeutet nun der Aufweis dieser doppelten Spannung für die Frage nach dem wahrheitsästhetischen Übergang zwischen Autonomieästhetik und Hermeneutik? Er bedeutet zunächst, daß es sich bei dem Überbrückungsvorhaben der Wahrheitsästhetik nicht nur um ein fälliges, sondern möglicherweise um ein von vornherein hinfalliges Unternehmen handelt, denn die Rekonstruktion des Auseinanderfallens von rätselhafter Außen- und evidenter Innenperspektive zeigt, daß die Kluft zwischen Autonomieästhetik und Hermeneutik, auf deren Überwindung die Wahrheitsästhetik zielt, nicht bloß das Resultat defizitärer Theoriebildung ist, sondern eine Objektivation der Wirklichkeit ästhetischer Gebilde. Das Gegeneinander von Autonomieästhetik und Hermeneutik spiegelt verzerrt wider, daß die Erfahrung der Unverständlichkeit und Sinnferne der Kunst einerseits und die Erfahrung ihrer Verständlichkeit und Sinnhaftigkeit andererseits objektiv: der Sache nach auseinanderfallen. Das Desiderat eines wahrheitsästhetischen Übergangs zwischen der Andersheit und dem Wirklichkeitsbezug ästhetischer Gebilde ist also an sich fragwürdig. Gleichwohl wäre es verfehlt, dieses Desiderat einfach fallenzulassen, denn es gibt tatsächlich, so meine These, einen punktuellen Übergang zwischen der Andersheit der Kunst und ihrem Wirklichkeitsbezug. Er besteht darin, daß die im Spannungsfeld von Rätselhaftigkeit und Evidenz sich vollziehende Erfahrung der Kunst ein Modus der Sinnerfahrung ist, der in seinem spezifischen Eigensinn immer auch eine Erfahrung mit bzw. über den Sinn ist, eine Erfahrung, die uns im Gegensatz zu unseren spannungslosen: jenseits von Subversion und Steigerung des Sinns verbleibenden Alltagserfahrungen vor Augen führt, daß etwas am Sinn nicht aufgeht, daß die Welt des Sinns, in der wir uns bewegen, *in* ihrer grundsoliden Selbstverständlichkeit von einem Abgrund durchzogen, unverständlich ist. Die Wahrheit der Kunstwerke (nicht ihre immanente, sondern ihre transästhetische, ihre auf die außerästhetische Wirklichkeit Bezug nehmende Wahrheit) liegt in der Auflösung aller metaphysischen Wahrheitsbegriffe, d.h. in der Subversion aller Welt-Anschauungen, die davon ausgehen, daß die Wirklichkeit in letzter Instanz von einem grundsoliden: objektivierbaren, substantiellen Sinn zusammengehalten wird. Die Konzeptualisierung der Wahrheit der Kunst als Wahrheit über die Unwahrheit des metaphysischen Alltags ist, so meine metaphysisch anmutende These, die einzig denkbare Form eines wahrheitsästhetischen Übergangs, gleichsam der schmale Grat, auf dem man sich vor dem Absturz in die Einseitigkeiten von Autonomieästhetik und Hermeneutik bewahren kann. Denn sie trägt einerseits, indem sie im Gegensatz zur Autonomieästhetik den Eigensinn der Kunst auf die Sinnzusammenhänge der außerästhetischen Wirklichkeit bezieht, dem Faktum des Wirklichkeitsgehalts der Kunst Rechnung. Und sie bringt andererseits, indem sie im Gegensatz zur Hermeneutik die transästhetische Bezugnahme der Kunst nicht als Aufhebung *in die*, sondern als Aufhebung *der* Sinnzusammenhänge der außerästhetischen Wirklichkeit begreift, das Faktum der haltlosen Andersheit der Kunst zur Geltung.

Freilich ist die so konzipierte »tiefere« bzw. »höhere« Wahrheit der Kunst alles andere als eine spektakuläre Wahrheit. Daß wir nicht wissen, was wir hier auf Erden

tun, ist, nicht erst seit den denkwürdigen Worten jener himmlischen Lichtgestalt, die sich für diese Einsicht ans Kreuz nageln ließ, ein alter Hut. Der Punkt ist nur der, daß uns dieser alte Hut offenbar so vertraut bzw. so lästig ist, daß wir unfähig bzw. nicht willens sind, ihn wahrzunehmen. Die abgründige Wahrheit der Kunst, ihre »tiefere« oder »höhere« Eigentlichkeit (ich wähle Worte, bei deren Klang den Gralshütern des Aufgeklärt-Seins der Hut hochgehen dürfte) beschränkt sich also im Grunde genommen darauf, uns auf etwas aufmerksam zu machen, was wir eigentlich immer schon wissen, für das wir jedoch, eben weil wir es immer schon wissen oder aber weil wir es einfach nicht wissen wollen, für gewöhnlich blind sind. Anders formuliert: Wir nehmen vor der Kunst den Hut ab, weil wir sie, bewußt oder unbewußt, als Erscheinung einer Wahrheit ansehen, für die wir im Alltag keinen Sinn haben oder vor der wir, dieser Kalauer sei mir gewährt, alltäglich auf der Hut sind. In der *Ästhetischen Theorie* heißt es dementsprechend: »Je dichter die Menschen, was anders ist als der subjektive Geist, mit dem kategorialen Netz übersponnen haben, desto gründlicher haben sie das Staunen über jenes Andere sich abgewöhnt, mit steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen. Kunst sucht, schwach, wie mit rasch ermüdender Gebärde, das wiedergutzumachen. A priori bringt sie die Menschen zum Staunen, so wie vor Zeiten Platon von der Philosophie es verlangte, die fürs Gegenteil sich entschied.« Mit der ihm eigenen Schwäche für das Gute hat Adorno an dieser Stelle deutlich gemacht, daß die Wahrheit des Schönen in eine andere Richtung zielt als die schönen Wahrheiten der auf dem Irrweg der Metaphysik voranschreitenden Philosophie: daß sich die Kunst nicht auf eine lichte, unentfremdete, begreifbare Welt richtet, sondern schlicht und ergreifend die Welt in ihrer ebenso befremdlichen wie befreienden Zwielfichtigkeit vorführt. Freilich war auch Adorno selbst zu aufgeklärt: zu handgreiflich-philosophisch, um dem Kurs der jenseits philosophischer Handgreiflichkeit zum Tragen kommenden Wahrheit der Kunst konsequent zu folgen. An einem exponierten Punkt der *Ästhetischen Theorie* (einem ihrer anästhetischen Wendepunkte) stellt er die Behauptung auf, daß die im Angesicht der Kunst stets wiederkehrende Frage »Was soll das?« unwillkürlich in die Frage »Ist es denn wahr?« übergehe. Damit gibt er zu verstehen, daß hinter dem Staunen über das in der Kunst zum Vorschein kommende Andere letztendlich die Frage danach stehe, ob der Schein der Kunst wahr, d.h. Erscheinung eines Ansichseienden oder aber unwahr, d.h. bloßer Schein sei. Entsprechend heißt es: »Die äußerste Gestalt, in welcher der Rätselcharakter gedacht werden kann, ist, ob Sinn selbst sei oder nicht. [...] Ob die Verheißung Täuschung ist, das ist das Rätsel.« Von diesem Punkt: von der Fixierung des fragwürdigen Eigensinns der Kunst auf die metaphysische Frage nach der Sinnhaftigkeit der Welt, ist es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zu dem von Adorno offiziell negierten, zu guter Letzt jedoch inoffiziell eingenommenen Standpunkt, daß der Schein der Kunst gar nicht als ästhetische Manifestation des Ansich erscheinen könnte, wenn er nicht tatsächlich wahr wäre: wenn ihm nicht irgend etwas Außerästhetisches entsprechen bzw. zugrunde liegen würde. Ob nun Adorno diesen metaphysischen Standpunkt eingenommen hat oder nicht, auf jeden Fall liegt sein Fehler bereits darin, in den Rätselcharakter ästhetischer Gebilde eine anästhetische Sinnfrage hineinzulesen, denn kein Kunstwerk, auch nicht das scheinbar metaphysischste, provoziert die Frage nach der Sinnhaftigkeit der Welt, keines verheißt etwas oder täuscht etwas vor. Viel-

mehr lassen die Kunstwerke die Wirklichkeit im Lichte eines unhinterfragbaren Gleichgewichts von Sinn und Sinnferne erscheinen, indem sie, und dies hat niemand anders als Adorno selbst nachdrücklich hervorgehoben, im Medium eines rätselhaften Ineinanders von Verdichtung und Subversion des Sinns einfach sagen: »So ist es«. Die transästhetische Antwort der Kunst auf die begriffsstutzige Frage »Was ist das?« lautet schlicht und ergreifend »So ist es«. Sie ist weder ein affirmatives Ja und Amen im Sinne der Schlußworte von Tolstois *Krieg und Frieden* (»Nicht wahr, es muß wohl so sein.«) noch eine pointierte Form der Verneinung im Sinne Adornos, der mit der List der versöhnungsphilosophischen Vernunft behauptet, daß der den Kunstwerken eingeschriebene Gestus des »So ist es« im Grunde genommen nichts anderes sei als Trauer darüber, daß es so ist, wie es ist. Das »So ist es« ist etwas dazwischen, etwas Zwielfichtiges, das sich nicht genauer beschreiben läßt, so wie das »kleine, flimmernde Organ« der sterbenden Fliegen in Musils *Fliegenpapier*, von dem es heißt, daß es »noch lange« lebe. Und weil sich das »So ist es« der Kunst nicht genauer beschreiben läßt, werde ich nun, einem guten Rat Wittgensteins und den frommen Wünschen derer, die das Schöne in den Dienst des wahrhaft Guten stellen, folgend, ganz schnell schweigen. Nur noch eins: Bei den letzten beiden Sätzen des *Fliegenpapiers*, die die dem Text eingeschriebene Spannung von Bestimmtheit und Unbestimmtheit, von Genauigkeit und Distanzverlust auf die Spitze treiben, handelt es sich meiner Meinung nach um eine jener exponierten, man könnte auch sagen »erhabenen« Stellen der Kunst, an denen besonders gut sichtbar wird, daß die in Form eines unhinterfragbaren »So ist es« zum Tragen kommende transästhetische Wahrheit des Ästhetischen deshalb eine so starke Anziehungskraft besitzt, weil sie in ihrer abgründigen Sinnferne einfach viel zu schön ist, um in einem grundsoliden Sinne wahr zu sein.

MUSIL: DAS FLIEGENPAPIER

Das Fliegenpapier Tangle-foot ist ungefähr sechsunddreißig Zentimeter lang und einundzwanzig Zentimeter breit; es ist mit einem gelben, vergifteten Leim bestrichen und kommt aus Kanada. Wenn sich eine Fliege darauf niederläßt – nicht besonders gierig, mehr aus Konvention, weil schon so viele andere da sind – klebt sie zuerst nur mit den äußersten, umgebogenen Gliedern aller ihrer Beinchen fest. Eine ganz leise, befremdliche Empfindung, wie wenn wir im Dunkel gingen und mit nackten Sohlen auf etwas träten, das noch nichts ist als ein weicher, warmer, unübersichtlicher Widerstand und schon etwas, in das allmählich das grauenhaft Menschliche hineinflutet, das Erkenntwerden als eine Hand, die da irgendwie liegt und uns mit fünf immer deutlicher werdenden Fingern festhält.

Dann stehen sie alle forciert aufrecht, wie Tabiker, die sich nichts anmerken lassen wollen, oder wie klapprige alte Militärs (und ein wenig o-beinig, wie wenn man auf einem scharfen Grat steht). Sie geben sich Haltung und sammeln Kraft und Überlegung. Nach wenigen Sekunden sind sie entschlossen und beginnen, was sie vermögen, zu schwirren und sich abzuheben. Sie führen diese wütende Handlung so lange durch, bis die Erschöpfung sie zum Einhalten zwingt. Es folgt eine Atempause und ein neuer Versuch. Aber die Intervalle werden immer länger. Sie stehen da, und ich

fühle, wie ratlos sie sind. Von unten steigen verwirrende Dünste auf. Wie ein kleiner Hammer tastet ihre Zunge heraus. Ihr Kopf ist braun und haarig, wie aus einer Kokosnuß gemacht; wie menschenähnliche Negeridole. Sie biegen sich vor und zurück auf ihren festgeschlungenen Beinchen, beugen sich in den Knien und stemmen sich empor, wie Menschen es machen, die auf alle Weise versuchen, eine zu schwere Last zu bewegen; tragischer als Arbeiter es tun, wahrer im sportlichen Ausdruck der äußersten Anstrengung als Laokoon. Und dann kommt der immer gleich seltsame Augenblick, wo das Bedürfnis einer gegenwärtigen Sekunde über alle mächtigen Dauerempfindungen des Daseins siegt. Es ist der Augenblick, wo ein Kletterer wegen des Schmerzes in den Fingern freiwillig den Griff der Hand öffnet, wo ein Verirrter im Schnee sich hinlegt wie ein Kind, wo ein Verfolgter mit brennenden Flanken stehen bleibt. Sie halten sich nicht mehr mit aller Kraft ab von unten, sie sinken ein wenig ein und sind in diesem Augenblick ganz menschlich. Sofort werden sie an einer neuen Stelle gefaßt, höher oben am Bein oder hinten am Leib oder am Ende eines Flügels.

Wenn sie die seelische Erschöpfung überwunden haben und nach einer kleinen Weile den Kampf um ihr Leben wieder aufnehmen, sind sie bereits in einer ungünstigen Lage fixiert, und ihre Bewegungen werden unnatürlich. Dann liegen sie mit gestreckten Hinterbeinen auf den Ellbogen gestemmt und suchen sich zu heben. Oder sie sitzen auf der Erde, aufgebäumt, mit ausgestreckten Armen, wie Frauen, die vergeblich ihre Hände aus den Fäusten eines Mannes winden wollen. Oder sie liegen auf dem Bauch, mit Kopf und Armen voraus, wie im Lauf gefallen, und halten nur noch das Gesicht hoch. Immer aber ist der Feind bloß passiv und gewinnt bloß von ihren verzweifelten, verwirrten Augenblicken. Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein. So langsam, daß man dem kaum zu folgen vermag, und meist mit einer jähen Beschleunigung am Ende, wenn der letzte innere Zusammenbruch über sie kommt. Sie lassen sich dann plötzlich fallen, nach vorne aufs Gesicht, über die Beine weg; oder seitlich, alle Beine von sich gestreckt; oft auch auf die Seite, mit den Beinen rückwärts ruderd. So liegen sie da. Wie gestürzte Aeroplane, die mit einem Flügel in die Luft ragen. Oder wie krepierende Pferde. Oder mit unendlichen Gebärden der Verzweiflung. Oder wie Schläfer. Noch am nächsten Tag wacht manchmal eine auf, tastet eine Weile mit einem Bein oder schwirrt mit dem Flügel. Manchmal geht solch eine Bewegung über das ganze Feld, dann sinken sie alle noch ein wenig tiefer in ihren Tod. Und nur an der Seite des Leibs, in der Gegend des Beinansatzes, haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschaugen aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt.

GOETHE: [PARABOLISCH]

Sie saugt mit Gier verrätrisches Getränke
Unabgesetzt, vom ersten Zug verführt;
Sie fühlt sich wohl, und längst sind die Gelenke
Der zarten Beinchen schon paralytiert,
Nicht mehr gewandt, die Flügelchen zu putzen,
Nicht mehr geschickt, das Köpfchen aufzustutzen -
Das Leben so sich im Genuß verliert.
Zum Stehen kaum wird noch das Füßchen taugen;
So schlürft sie fort, und mitten unterm Saugen
Umnebelt ihr der Tod die tausend Augen.

Anmerkung zum Text

Andreas Gruschka

Die Verteidigung des als unbedingt gesetzten Rätselcharakters der wirklichen Kunst reißt Sie so mit, daß Sie ihn sogar gegen die Evidenz exponieren, mit dem Ihre beiden Beispiele ausgestattet sind, nämlich der durch das Werk objektivierten Bedeutung: Friedrich demonstriert mit seinen Mitteln das Problem der Vermittlungslosigkeit zwischen dem Wahrnehmungsakt und dem Wahrgenommenen. Die Dinge entziehen sich ihrer Fixierung und in ihrer Unbestimmtheit treffen sie auf eine seelische Situation des Betrachters, nach der sie einmal als schön und ein anderes Mal als bedrohlich erscheinen. Das zur Darstellung Gebrachte bleibt am Ende objektiv wie subjektiv das Rätsel. Aber es ist nun das bestimmte Rätsel, nicht wie am Anfang der Bewegung hin zum Bild das unbestimmte. Beim Fliegenpapier fällt mir auf, daß analog ein zunächst exakt deskriptiv bestimmter Vorgang, je genauer er beobachtet wird, desto mehr dazu veranlaßt, ein Vokabular einzusetzen, welches mit dem Todeskampf der Fliege selbst sprachlich nichts mehr zu tun hat. Die Hilfskonstruktionen für die Beschreibung der Vorgänge des Kampfes der Fliegen, die »Frauen, die vergeblich ihre Hände aus den Fäusten eines Mannes winden wollen«, die »krepiereten Pferde«. Bei Bild und Text werden auf diese Weise ästhetische und anästhetische Dimensionen, innen und außen, untrennbar miteinander verwoben, weswegen nichts in illegitimer Weise von außen in das Innen hineingetragen werden muß. Die Frage nach dem ästhetischen Sinn stellt immer auch eine Frage nach dem anästhetischen Sinn, oder in konventioneller Terminologie: verwoben sind die Dynamik der Rezeption mit der Bedeutungsebene des Dargestellten sowie der Kunst der Darstellung.

Beide Beispiele verwickeln höchst eindringlich weil kunstvoll den Betrachter bzw. Leser in das Dargestellte. Die Darstellung des Todeskampfes der Fliege, das machen Sie ja im Kontrast zu Goethes Gedicht deutlich, erregt gerade wegen ihrer protokollarischen Kälte und der Evokation der daraus sich im Verlaufe der Beschreibung wie von selbst ableitenden Analogiebilder. Die Distanz zu jeder eindeutigen Fixierung, vor allem einer, die durch den moralischen Zeigefinger oder die Produktion von »Betroffenheit« angeleitet wäre, förderte eine Leerstelle zutage, die gefüllt wird durch das Unbehagen am Dargestellten und danach zur Adornoschen Frage führt, ob, was ist, so bleiben darf, wie es ist. Ich denke, daß ich nicht sentimental gestimmt bin oder auch nur versöhnungsphilosophisch verbildet, wenn ich das nicht einfach als (moralische oder politische) Zugabe zum Ästhetischen verstehe, sondern als dessen Konstituens: so eben wie Friedrich oder Musil unser Naturverhältnis zum Ausdruck bringen.

Was an Friedrich oder Musil gut durchbuchstabiert werden kann, diese Kopplung großer, soll man sagen wahrer Kunst mit ihrem Rätselcharakter, enthält für mich ein Folgeproblem: Zum einen, und das wird ja in der *Ästhetischen Theorie* selbst genaue-

stens diskutiert, kann es demnach so sein, daß wir uns nicht nur au-delà de la peinture befinden, sondern auch au-delà de l'art. Max Ernst etwa bekennt sich zum Spiel der Bedeutungen, deren Produzent kein ingenialer Künstler mehr ist, sondern das ihm weitgehend vom Material und der Technik vorgegeben wird. Die »sinnenthüllende Sinnsuche« der Kunsthistoriker wird bei vielen Bildern Ernsts zu einer bloß noch komischen Unternehmung. Haben sie gefunden, woraus das Bild besteht, eröffnet sich ihnen in der Regel nur das Rätsel in ironischer Gestalt: Aus diesem Lexikon stammt die Bildvorlage, aber worin besteht die Beziehung zwischen Vorlage und Bearbeitung, wenn nach Ernst gilt, daß es sie nicht geben soll?! Hat man erst einmal die Machart der Bilder durchschaut und Ernsts Mitteilungen dazu ernst genommen, dann – so erscheint es mir – löst sich das Bild weitgehend in die befreite Rezeption der befreiten Produktion von Assoziationen auf. Die Anfangs- und Schlußfrage: Was ist das? erhält einen gänzlich anderen Status. Bedeutet das entsprechend Ihrer Definition, daß Max Ernst und mit ihm dann viele andere keine wahre Kunst mehr schaffen? Und wenn ich mich zu solcher Strenge der Bestimmung positiv verhalten wollte, was kann dann ästhetische Theorie auch in Ihrer Fassung noch zur ästhetischen Erfahrung beitragen, die irgendwie denn wohl doch mit solcher Malerei verbunden werden muß? Ich könnte diese Rückfrage auch auf ganz andere Kunstwerke beziehen, auf präkolumbianische Kleinplastik wie auf Musik von Cage, und stoße so zur Frage, ob die Theorie vom Rätselcharakter nur auf bestimmte Kunstwerke bezogen werden kann, auf andere aber anders ausgerichtet werden müßte, oder eine weitere Methode herangezogen werden muß. Wie es jetzt bei Ihnen steht, kann aus der Methode zur Behandlung des Rätselcharakters ein Schiedsrichterargument über Kunst oder Nicht-Kunst sowie eines über die Angemessenheit der Methode ihrer Erschließung abgeleitet werden.