

## **Differenzerfahrung**

## Vorab

Mit einem Typ innovativer Erfahrung den Übergang zwischen den machttheoretischen Texten und den ethischen Texten Foucaults erklären zu wollen bzw. die Bedingungen des Übergangs vom Disziplinarindividuum zu einem Individuum freier Selbstgestaltung herauszuarbeiten, heißt für eine Weile von den Texten Foucaults Abstand zu nehmen. Die Klärung der Eigenschaften dieses Erfahrungstyps und die Prüfung seiner Tragfähigkeit für Bewegungen der Transformation am Ort der Subjekte muß auf andere Theoretiker zurückgreifen, weil Foucault keinen Erfahrungsbegriff ausgearbeitet hat. Gerade weil Erfahrung in den Arbeiten Foucaults keinen systematischen Ort hat, sind die Übergänge zwischen seinen Texten Brüche und diese zu erklären, versteht sich als Projekt dieser Arbeit. Im letzten Kapitel wird es darum gehen, die marginalisierten und verschütteten Erfahrungsformen innerhalb von Foucaults Texten aufzufinden und im Ansatz seiner Denkweise wieder zu entdecken. Damit diese Suche gelingen kann, bedarf es eines Wissens um das, was gesucht werden wird: dem Charakter innovativer Erfahrung.

Was an dieser Stelle vorläufig schon Differenzerfahrung genannt wird und das Ergebnis der Suche nach dem Typ innovativer Erfahrung im alltäglichen Raum benennen soll, ist nicht Wissen und nicht Diskurs, es ist nicht die Seinsweise der Individuen und nicht ihre Handlungsform. Differenzerfahrung vergegenwärtigt Seinsweisen und initiiert Denk- und Handlungsformen. Sie ist nicht an einem Ort, zu einer Zeit und auf der Seite eines Individuums, sondern sie benennt das Verhältnis zwischen dem Individuum und seinem Selbst oder etwas anderem. Sie ist eine spontane Bewegung der Verschiebung und Veränderung des Erfahrens, das meint der Begriff der Differenz.

Differenzerfahrung benennt an dieser Stelle zunächst einem Typ innovativer Welterschließung. Nikolas Kompridis hat das Phänomen neuer Welterschließung unter der Wortschöpfung *Erschließung zweiter Ordnung* in seinem Aufsatz „Über Welterschließung: Heidegger, Habermas, Dewey“<sup>107</sup> diskutiert. *Erschließung zweiter Ordnung* grenzt sich von *Erschließung erster Ordnung* insofern ab, als daß mit letzterer das erschließende Subjekt „sich selbst - immer schon - in einer Welt befindet, die in charakteristischer Weise durch ein präreflexives, holistisch strukturiertes und grammatikalisch reguliertes Vorverständnis gebildet ist“<sup>108</sup>, während erstere innovativ und neuartig ist. *Erschließung erster Ordnung* wird in der Rückübertragung der Erfahrungsbegriffe in die Arbeiten Foucaults über den Begriff der Disziplinarerfahrung erläutert werden. *Erschließung zweiter Ordnung* ist laut Kompridis das innovative Potential, das die Grundlagen aus *Erschließungen erster*

---

107.) Nikolas Kompridis: Über Welterschließung, Heidegger, Habermas, Dewey. in, Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Berlin 41 (1994) 3, S. 525-538

108.) Nikolas Kompridis: Über Welterschließung, Heidegger, Habermas, Dewey. a.a.O., S.525

*Ordnung* transformiert. Kompridis vergleicht den theoretischen Zugriff auf dieses Phänomen zwischen Heidegger, Habermas und Dewey, um letztlich Deweys Vorschlag zu favorisieren: Während Heidegger in seiner holistischen Gleichsetzung von Kunst und Erschließung der »Wahrheit« sowohl das Phänomen der Erschließung, als auch die Funktion der Kunst überstrapaziert, reduziert Habermas innovative Erschließung auf den, von ihm marginalisierten Bereich der Kunst. „Deweys Darstellung“, hingegen, „fängt genau genommen die transformierenden und subversiven Qualitäten von neuartigen Erschließungen ein, ohne ihren Wert bis zur Unglaublichkeit zu übertreiben. Mehr noch, Dewey bestimmt die Bedeutung und die Notwendigkeit solcher Erschließung für eine radikal demokratische Kultur.“<sup>109</sup>

Als Reflexionen über das Verständnis und die Bedingungen einer »radikal demokratische Kultur« oder »kreativen Demokratie«, wie Dewey es nennt, versteht sich auch das Projekt der vorliegenden Arbeit, wenn über den Begriff der Differenzerfahrung der entscheidende Impuls gegen die Monopolisierung herrschender Wissensdiskurse und ihrer Institutionen (Erschließungen erster Ordnung) gedacht werden soll.

Die subversive und neuartige *Erschließung zweiter Ordnung* sieht Kompridis bei Dewey in ästhetischer Erfahrung aufgehoben. Kompridis weist darauf hin, daß Deweys Begriff von Kunst Erfahrung heißt<sup>110</sup>. Erfahrung ist das Ereignis innovativer Erschließung von Welt. Als »ganzheitliche Erfahrung« ist Erfahrung für Dewey immer auch ästhetisch konnotiert. Dewey führte eine Wechselbeziehung zwischen *Machen* und *Erdulden*, oder erfahrenden und reflexiv prüfenden Momenten innerhalb innovativer Erfahrungen selber ein. Eine volle Erfahrung ist immer reflexiv und imaginativ zugleich. Mit diesem Verständnis von Erfahrung verweist er auf die untrennbare Komplexität von begrifflicher Kognition und nichtbegrifflichen Gewahrwerden. Dewey formuliert damit für Kompridis die gelungene und angemessene Vermittlung zwischen der Überästhetisierung des Erschließungsbegriffs bei Heidegger und der entästhetisierten Rationalisierung bei Habermas. Jedoch privilegiert auch Deweys Lösung, ohne die Wahrheitsemphase eines Heidegger, das Ästhetische, sofern bei ihm die »ganzheitliche Erfahrung« in der Kunst zu ihrer Vollendung kommt. Deweys »kreative Demokratie« ist mit ästhetischer Erfahrung anhand ästhetischer Objekte verknüpft. Er begreift Kunst als das gereifte Explikat verfeinerter Erfahrung der Alltäglichkeit.<sup>111</sup> Diese Fixierung aufs Kunstwerk scheint zunächst aus der Geschichte der Kunst und der an sie geknüpften Geschichte ästhetischer Erfahrung nachvollziehbar. Kunst ist der privilegierte Ort einer Erfahrung, die innovative Welterschließung zuläßt, ja provoziert. Das hängt mit den Bedingungen zusammen, unter denen Kunst stattfindet, die Kunst überhaupt erst als solche erkennbar machen: die Zwecklosigkeit von Objekten in einer ansonsten

---

109.) ebd., S. 525

110.) ebd., S. 534

111.) vgl. dazu weiterführend den Abschnitt: Alltäglichkeit.

instrumentell organisierten Welt bzw. die Inszenierung des zwecklosen Objekts in einem gehaltvollen Rahmen. Das Verständnis von Kunst als zwecklos und zugleich gehaltvoll, präfiguriert sie als Gegenstand einer Erfahrung ungewöhnlicher Gehalte. Das erfahrene Kunstobjekt steht in der Differenz zu Objekten einer alltäglichen Normalität. Es steckt etwas in ihm, so die Aufforderung an den Betrachter, sich auf den komplexen Code des Kunstwerks einzulassen. Es ist immer schon mehr, als die Anwesenheit von Material, es ist der Verweis auf geronnene Weltansichten.

Soweit läßt sich in einer vorläufigen Annäherung das Phänomen der Differenzerfahrung beschreiben. Sie kann als Triebfeder zu Denken und Handeln begriffen werden, sofern sie deren welterschließende Grundlage liefert. Denken und Handeln sind als Praxeologie und zugleich Teleologie einer möglichen Ethik verstanden worden und innerhalb dieser Argumentation ist Differenzerfahrung dementsprechend als Impuls zu dieser Ethik zu begreifen. Sie scheint das Ereignis zu benennen, mit dem sich Denken transformiert und Handlung kreativ wird. Gleichzeitig zeichnet sich der Begriff der Differenzerfahrung als Gegenstück zum Begriff der Macht ab. Während Macht, wie Foucault gezeigt hat, die Durchsetzung, Reproduktion von Wissensdiskursen und ihre Materialisierung erklären kann, eröffnet sich mit der Differenzerfahrung eine mögliche Erklärung der Initiation von Denken (das auch zu Wissen werden kann) und Handlung (die im Zusammenhang mit Macht institutionalisierbar ist).<sup>112</sup>

Wenn die Transformation des Selbst über die Techniken der Askese und des Denkens zu einem anderen praktischen und theoretischen Wissen kommen soll, das einer anderen Lebensform dient, steht mit der Differenzerfahrung als Impuls zu dieser Bewegung ihre Verhältnis zu diese Praktiken auf dem Spiel. In Anlehnung an Dewey wird die folgende Analyse vom ästhetischen Gehalt der Differenzerfahrung ausgehen und sie zunächst unter dem Begriff ästhetischer Erfahrung führen. Als ästhetische Erfahrung wird sie zuerst auf ihre Tragfähigkeit für reflexive und begriffliche Denkarbeit geprüft. In einem weiteren Schritt wird es darum gehen, ihre spezifische Qualität anhand zeitgenössischer Ästhetiken bzw. deren Verständnis von ästhetischer Erfahrung zu diskutieren. Letztlich wird das Ergebnis dieser Klärung genutzt, um auf die Relevanz von Differenzerfahrung für kreative Handlungsformen als ihr Verwirklichungs- und Kommunikationsmedium zu verweisen.

---

112.) Dieser Aspekt der Differenzerfahrung wird im letzten Kapitel in der Übertragung des Erfahrungsbegriffs in „Wahnsinn und Gesellschaft“ anhand der »Geschichte des Wahnsinns« deutlich werden.

## Differenzdenken

*Gnotis heautou* meint »erkenne dich selbst« oder »kümmere dich um dich« und der Impuls dieser erkennenden oder kümmernden Welterschließung soll anhand der ästhetischen Erfahrung diskutiert werden. *Gnotis heautou* folgt der Vorstellung, daß ein praktisches und theoretisches Wissen über das Selbst notwendig ist, um auf der Grundlage dieses identifizierenden Wissens Transformation bzw. kümmernde Sorge zu praktizieren.

In Bezug auf die Möglichkeiten von theoretischem Wissen aus dem Erschließungspotential ästhetischer Erfahrung ist zunächst festzuhalten, daß ästhetische Erfahrung keine theoretische Erfahrung ist und in erkenntnistheoretischer Hinsicht als problematisch betrachtet werden muß. Doch tritt zeitgenössische Ästhetik gegenüber dem innovativen Potential ästhetischer Erfahrung mit dem Anspruch auf Erkenntnis auf: Während Dewey in intellektueller Erfahrung das imaginative Moment ästhetischer Erfahrung erkennt und die Kunst für die vollendetste Materialisierung »ganzheitlicher« und mithin auch theoretisch relevanter Erfahrung hält, haben sowohl Heidegger als auch Adorno die Kunst selber als Residuum der Wahrheit begriffen und darin ästhetische Erfahrung zur Grundlage für theoretischer Erkenntnis schlechthin erklärt. Die Frage nach dem Verhältnis von ästhetischer Erfahrung zu theoretischer bzw. intellektueller Erfahrung leitet den Gedankengang des folgenden Abschnitts und die Frage nach der erkenntnistheoretischen Relevanz von Kunst ist Ausgangspunkt des daran anschließenden. Für den ersten Teil wird ästhetische Erfahrung zum Kantischen Erfahrungsbegriff ins Verhältnis gesetzt und für den zweiten Teil die Frage nach der Gleichsetzung von Erkenntnis und moderner Kunst, ausgehend von Martin Seels Position, diskutiert. Dabei geht es weder darum eine angemessene Kant-Interpretation zu liefern noch erhebt die anschließende Diskussion zeitgenössischer Ästhetikmodelle den Anspruch, deren Dimension vollständig gerecht zu werden. Mit Kant geht es ausschließlich um den Charakter des Erfahrungsbegriffs der „Kritik der reinen Vernunft“ und seine Funktion und als Grundlage von Erkenntnis zu dienen. Die Theorien zur Ästhetik werden nicht primär unter dem Gesichtspunkt ihrer Erklärungskraft in Bezug auf das Phänomen Kunst diskutiert, sondern in Bezug auf ihren Anspruch über den Bereich der Kunst hinaus erkenntnistheoretische Relevanz zu veranschlagen.

### Von der Erkenntnis

„Daß alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anfangt, daran ist gar kein Zweifel; denn wodurch sollte das Erkenntnisvermögen sonst zur Ausübung erweckt werden, geschähe dies nicht durch Gegenstände, die unsere Sinne rühren und teils von uns selbst Vorstellungen bewirken, teils unsere Verstandestätigkeit in Bewegung bringen, diese zu vergleichen, sie zu verknüpfen oder zu trennen, und so den rohen Stoff

sinnlicher Eindrücke zu einer Erkenntnis der Gegenstände zu verarbeiten, die Erfahrung heißt? Der Zeit nach geht also keine Erkenntnis in uns vor der Erfahrung vorher, und mit dieser fängt alle an.“<sup>113</sup>

Kant trennt die Urteilskraft der Ästhetik, in deren Zusammenhang die ästhetische Erfahrung stünde, von der Erkenntnisfähigkeit der reinen Vernunft. Während die Urteilskraft, geleitet vom Gefühl der Lust oder Unlust, das Besondere unter das Allgemeine subsumiert, bestimmend oder reflektierend, indem das Erreichen der Einheitlichkeit (Zweckmäßigkeit in der Natur) dem innersten Bedürfnis des urteilenden Subjekts entspricht und sich in Form eines intellektuellen Wohlgefallens äußert, erarbeitet das theoretische Urteil durch die Leistung der Vernunft strukturierende Begriffe aus der Erfahrung am Besonderen zu einer Erkenntnis des Allgemeinen. Die ästhetische Erfahrung als Medium der Welterschließung der Moderne hingegen erschöpft sich nicht in lustorientiertem Wohlgefallen als Ordnungsprinzip gegenüber der zu erschließenden Welt. Sie tritt vielmehr zu jenem Zeitpunkt in Erscheinung, als der Kunst eine erkenntnissichernde Funktion zugesprochen wird, die als theoretisch relevant verstanden wird. Mit der erkenntnistheoretischen Verunsicherung dieses Jahrhunderts gegenüber dem Medium Sprache, dem Zweifel am gesicherten Verhältnis von Begriff und Wirklichkeit, verschiebt sich die Erwartung über die Quellen der Erkenntnis vom Begriff auf die zeigende Qualität der Kunst. Sie erhält philosophischen Zuspruch als Widerschein der Wahrheit oder verborgene Lichtung des Sinns von Seiendem. Die Verunsicherung über die Möglichkeiten einer Erkenntnis der Welt durch den Begriff und die alternative Hinwendung zum Zeichencharakter der Kunst wird noch gestützt durch die Erfahrung einer in sich gebrochenen Wirklichkeit. Diese wird als fragmentiert gedeutet und es scheint, als klagte sie das Besondere gegenüber einer identifizierenden Grausamkeit des Allgemeinen ein. Dieses verspricht die Kunst und stellt ihr geformtes Material der Erfahrungsbildung zur Verfügung. Mit dem Kant der »reinen Vernunft« könnte man vorschnell schließen: "Sie rührt unsere Sinne, um den rohen Stoff der sinnlichen Eindrücke zu einer Erkenntnis zu verarbeiten", ausgehend von dem, was man ästhetische Erfahrung nennt. Ästhetische Erfahrung stellt sich als zeitgenössisch angemessene Reformulierung des Erfahrungsbegriffs bei Kant heraus. Doch steht zur Disposition, ob ästhetische Erfahrung einen spezifischen Charakter hat, der sie von Kants Erfahrung unterscheidet bzw. inwiefern sie trotz oder wegen dieses spezifischen Charakters als Grundlage des theoretischen Denkens verstanden werden kann und in welchem Sinne.

Der Anspruch der Kunst erfüllt sich nicht in der Erfahrung des Besonderen alleine, sondern sie will auf die reflexive Verarbeitung dieser Erfahrung hinaus und sei es nur, um das Besondere zur allgemeinen Beschaffenheit von Welt zu erklären. Alleine

---

113.) Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. B1, Hamburg 1956

diese, wenn auch privilegierte Basisfunktion der Kunst in Bezug aufs Allgemeine legitimiert die erkenntnistheoretische Zuwendung zur ihr, so jedenfalls Adornos These.

Ästhetische Erfahrung unterscheidet sich jedoch von dem Kantischen Erfahrungsbegriff im Modus des Erfahrens. Kant geht es mit dem Begriff der Erfahrung darum „den rohen Stoff der sinnlichen Eindrücke zu einer Erkenntnis der *Gegenstände* zu verarbeiten.“<sup>114</sup> Die Begegnungs- und Interpretationsform gegenüber dem Ding war bei Kant von einem direkten, auf das Ding selber bezogenen Interesse geleitet. Kant entfaltet in seiner Einleitung zur „Kritik der reinen Vernunft“ einen Erfahrungstyp, der gereizt von den Dingen, diese selber zum Gegenstand der *Anschauung* hat. Auch wenn das *Ding an sich* jenseits aller möglichen Erkenntnis bleibt, fokussiert die erkennende Begriffsbildung des Verstandes doch dieses Ding, indem sie die Informationen der *Erscheinung* strukturierend auf den Begriff zu bringen sucht. Die ästhetische Erfahrung an moderner Kunst ist immer eine Erfahrung, deren Modus der Begegnung mit dem Gegenstand von seinem Verweisungscharakter bestimmt ist. Der übertragende Sinn der Wahrnehmung, ihre Interpretation nicht in einem »wörtlichen«, sondern einem »rhetorischen« Sinne, als Bild von etwas, leitet die Erfahrung am Kunstwerk. Die Vorstellungskraft erfährt nicht wirklich den Bildschirm einer Videoinstallation, sondern den verweisenden Inhalt seiner bewegten Bilder. Erfährt sie den Bildschirm selber, so gerade in Hinsicht auf die Differenz gegenüber seinen bloßen Dinghaftigkeit, nämlich als Metapher, Symbol, Allegorie usw. für etwas. Diese rhetorische Lesart des Dings bestimmt den übertragenden Charakter der ästhetischen Erfahrung, sofern er auf den metaphorischen Teil des Dings verweist. Ästhetische Erfahrung ist von der Kraft des Imaginativen geleitet. Imaginativ stellt sich das Bild ein, auf das der Gegenstand verweist.

Die direkte Erfahrung eines Dings, wie Kant sie gedacht hat, nimmt seine Materialität, nicht seine Zeichenhaftigkeit ernst. Kant hat eine Erkenntnis der Dinge in einem von naturwissenschaftlichen Annahmen geleiteten Sinne im Blick. Naturwissenschaftliche Erkenntnis ist am Material der Dinge orientiert. Die direkte Erfahrung des Ding in seinem »eigentlichen« Sein, nicht seinem übertragenen, ist auf zwei Ebenen zu problematisieren. Zum einen bezüglich des Dualismus von Imagination einerseits und Direktheit andererseits und zum anderen, was damit zusammenhängt, bezüglich der strukturierenden Macht des apriorischen Wissens gegenüber den Bedingungen des Erfahrung-Machens.

John Dewey hat ästhetische Erfahrung und allgemeine Erfahrung, wie schon angedeutet, miteinander in Beziehung gesetzt. „Kurz, die ästhetische Erfahrung läßt sich nicht scharf von der intellektuellen trennen, da letztere, um vollständig zu sein,

---

114.) Hervorhebung von mir.

den Stempel der Ästhetik tragen muß.“<sup>115</sup> Diese Behauptung Deweys begründet sich in der Analyse von so genannten »ganzheitlichen Erfahrungen«, die ein imaginatives Element beinhalten, um als bewußte Erfahrungen die Fülle des Erfahrung-Machens zu vermitteln. Sie sind für Dewey die eigentlichen Erfahrungen. „Ästhetische Erfahrung ist imaginativ. Dieser Sachverhalt, verbunden mit einer falschen Vorstellung von der Natur der Imagination, hat den umfassenden Sachverhalt verdunkelt, daß aller bewußten Erfahrung notwendig Grade imaginativer Qualität eignen. Denn während jede Erfahrung in der Interaktion eines Lebewesens mit seiner Umwelt wurzelt, wird Erfahrung erst bewußt und Perzeption, wenn Bedeutungen hinzutreten, die von früheren Erfahrungen herrühren. Allein durch Imagination können diese Bedeutungen ihren Weg zu einer lebendigen Interaktion finden; oder vielmehr, wie wir gerade gesehen haben, der bewußte vollzogene Ausgleich von Neuem und Altem ist Imagination.“<sup>116</sup> Das in der ästhetischen Erfahrung imaginierte Bild, auf das die Elemente der Sinneswahrnehmung deuten, kommt aus dem Potential vorhandener Erfahrungen, während der Modus der Verknüpfung, das heißt das neu hergestellte Verhältnis von Wahrnehmung und Bild, innovativen Charakter hat. Dieser wirkt sowohl auf die Wahrnehmung des aktuellen Gegenstandes ein, als auch auf den Bedeutungscharakter des imaginierten Bildes. Aus dieser Perspektive ist die Erfahrung, von der Kant spricht, die Imagination bestimmter Bilder dessen, was die Relevanz eines Gegenstandes ausmacht. Kant schreibt: „Wenn aber gleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben allein aus der Erfahrung. Denn es könnte wohl sein, daß selbst unsere Erfahrungserkenntnis ein Zusammengesetztes aus dem sei, was wir durch Eindrücke empfangen, und dem, was unser eigenes Erkenntnisvermögen (durch sinnliche Eindrücke bloß veranlaßt) aus sich selbst hergibt... Man nennt solche Erkenntnisse a priori und unterscheidet sie von den empirischen, die ihre Quellen a posteriori, nämlich in der Erfahrung, haben.“<sup>117</sup> Kant legt als Bedingungen a priori naturwissenschaftlich orientierte Sätze an die Erfahrung an. „Will man ein Beispiel aus Wissenschaften, so darf man nur auf alle Sätze der Mathematik hinausgehen; will man ein solches aus dem gemeinsten Verstandesgebrauche, so kann der Satz, daß alle Veränderung eine Ursache haben müsse, dazu dienen.“<sup>118</sup> Kant bestimmt mit den apriorischen Verstandeskategorien die Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung als solche, die jener notwendig vorangehen und diese in ihrer Weise der Begegnung mit dem Ding strukturieren. Die in erkenntnistheoretischer Hinsicht veranschlagte Eigentlichkeit dieses direkten Zugangs auf den Gegenstand verkennt das ihm vorgängige Bild als ein solches bzw. Kant verfällt darauf, dieses Bild als die apriorischen Verstandeskategorien ahistorisch

---

115.) John Dewey: Kunst als Erfahrung. Frankfurt/M 1988, S. 51

116.) ebd., S. 319

117.) Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. B1 und B2, a.a.O.

118.) ebd., B4 und B5



und unflexibel festzuschreiben. Die erkenntnistheoretische Relevanz der Dinge in ihrer Materialität zu erkennen, ist eine Form vorgängigen Wissens, sofern nur diese Ebene der Imagination akzeptiert wird. Das Ding bzw. die sich an ihm vollziehende Erfahrung wird im Kantischen Modell naturwissenschaftlich vorstrukturiert. Damit ignoriert sie ihren freien imaginativen Charakter, sofern sie einen bestimmten Zugang als naturhaft bzw. verstandesmäßig gegeben annimmt. Der Gegensatz von »direkt« und »übertragen« in der Weise, wie Dinge erfahren werden, wird mit diesem Argument neutralisiert. Was bleibt, sind Formen von vorstrukturierter und unbestimmter Imagination. Jede Erfahrung, auf der Suche nach Erkenntnis fruchtbar gemacht, kann ein ästhetisches Potential haben. Mit Foucault wird zu zeigen sein, in welcher Form die Bedingungen a priori für Kant zwar evident gewesen sind, sich jedoch als spezifische Formen des Wissens über die Verfaßtheit von Welt als Folge einer historischen Transformation begreifen lassen. Sofern dieses Wissen in seiner Verknüpfung mit Macht zum vorherrschenden Wissen, mithin zur herrschenden Form des Erfahrung-Machens geworden ist, wird auf der Grundlage dieses disziplinierenden Gestus gegenüber der Erfahrung diese als Disziplinerfahrung zu bezeichnen sein.

Im Beispiel der Erfahrung des menschlichen Körpers wäre die Erfahrung von Schmerz in wissensdisziplinierten Zusammenhängen von den Fragen nach medizinischer Gesundheit oder Krankheit des Körpers bestimmt. Schmerz würde als Zeichen einer medizinisch bestimmten Verfaßtheit von Körper erfahren. Im Zuge einer ästhetisch konnotierten Erfahrung mit dem Körper, wäre der Schmerz, gelöst von vorstrukturierenden Mustern der Interpretation, Gegenstand ganz unterschiedlicher, verweisender und ereignishafter Erfahrungen.

Wenn die Unterscheidung zwischen Disziplinar- und ästhetischer Erfahrung in dieser Form gemacht werden kann, dann ist Disziplinerfahrung nichts anderes, als die allgemein anerkannte und übliche Form Erfahrungen in einem bestimmten, mehr oder weniger festen Verweisungszusammenhang zu interpretieren. Das heißt, jede Erfahrung hat als ästhetische Erfahrung begonnen und hat aufgehört eine zu sein, als sie ein Wissen hervorgebracht hat, das zum herrschenden wurde und auf diesem Wege die Bedingungen von Erfahrung vorzustrukturieren begann. Aus dieser Perspektive ist es gerade die ästhetische Erfahrung, an die neue Wissenstypen durch die begriffsbildende Arbeit des Denkens anschließen. Das Ziel wäre nicht, Erkenntnis vor aller Erfahrung zu haben, diese Metaphysik ist das große Mißverständnis der Disziplin, sondern Erfahrungen vor allem Wissen zu machen.

Die noch nicht näher bestimmte ästhetische Erfahrung ist anhand moderner Kunst erkenntnistheoretisch relevant geworden. Ein immer wieder beschworener Vorrang war ihr Nichtbegriffliches, das die Zuschreibung des Begrifflichen aufzubrechen versprach. Wenn sie dem Kantischen Erfahrungsbegriff zur Seite gestellt wird, steht

das Verhältnis von nichtbegrifflicher Erfahrung und theoretischem Denken zu begrifflichem Wissens zur Disposition. Diese Perspektive ist gerade innerhalb zeitgenössischer Ästhetiken diskutiert worden, denen sich in den folgenden Abschnitten zugewandt wird.

Dabei wird es darum gehen, zwei Perspektiven auseinanderzuhalten. Die eine bezieht sich auf Ästhetiken und die Krise theoretischer Erkenntnis als Krise des Begriffs. Aufgrund dieser Krise ist Kunst zum Statthalter einer anderen, begriffslosen Wahrheit und anderen Erkenntnis geworden. Es geht innerhalb ästhetischer Theorien, die Kunst als Antwort gegenüber dem Begriff hochhalten, nur in einem untergeordneten Sinn um Erfahrung selber. Ästhetische Erfahrung ist mit ihnen immer schon die Erfahrung der Wahrheit selber, das heißt es geht primär um das Verhältnis von Kunst und Wahrheit. Kunst wird als privilegierter Ort der Erkenntnis selber angesehen. Diese Theorien werden im folgenden *Wahrheitsästhetiken* genannt werden. Die andere Perspektive bezieht sich auf das Moment der ästhetischen Erfahrung. Diese Erfahrung, die nicht gleich die ganze Wahrheit ist, wird aufgegriffen und für die reflexive Arbeit fruchtbar gemacht. Dieser Ansatz versteht sich letztlich weder als Ästhetik noch als Erkenntnistheorie, sondern als gesellschaftskritische Philosophie und Ethik. Die Bedingungen einer »kreativen Demokratie« stehen zur Disposition. Kreativität soll auf das innovative Potential ästhetischer- bzw. Differenzerfahrung zurückgeführt werden. Gleichzeitig ist diese Erfahrung als Grundlage nicht nur philosophischen Denkens und Argumentierens zu veranschlagen. Die diskursive Prüfung gegenüber imaginativer Welterschließung wäre als Verwirklichung demokratischer Kultur zu verstehen<sup>119</sup>. Diese reflexive und diskursive Arbeit hat sich bezüglich ihres begrifflich identifizierenden Zugriffs gegenüber dem Besonderen transparent zu halten, doch wird die Lösung dieses Problems nicht in der Stilisierung des Nichtbegrifflichen, sondern im Prozeß fortgesetzter Modifikation und Transformation des Denkens gesucht. Die Auseinandersetzung mit dem Kantischen Erfahrungsbegriff war eine erste Annäherung an dieses Projekt. Mit der Diskussion um die Stellung des theoretisch relevanten Erfahrungsbegriffs von Kant ist der Boden bereitet für ein Verständnis ästhetischer Erfahrung jenseits von bloß lustorientiertem Wohlgefallen. Das imaginative Potential einer jeden Erfahrung ist in einen unbestimmten und einen bestimmten Erfahrungsbegriff aufzuschlüsseln. Ein an Kreativität und Transformation orientiertes Denken wird dementsprechend von unbestimmter bzw. ästhetischer Erfahrung geleitet und *Differenzdenken* genannt, sofern es die imaginative Differenz der Erfahrung ernst nimmt.

---

119.) vgl. dazu Nikolas Kompridis: Über Welterschließung, Heidegger, Habermas, Dewey. a.a.O.

### Von der Ästhetik

Einen zeitgenössischen Vorschlag zur Klärung der erkenntnistheoretischen Relevanz von Ästhetik liefert Martin Seel in „Die Kunst der Entzweiung“<sup>120</sup>. Seel arbeitet sich an *Wahrheitsästhetiken* ab, das heißt Theorien, die Erkenntnis mehr oder weniger ausschließlich im Zusammenhang mit Ästhetik für möglich halten. Seel plädiert ihnen gegenüber für eine modifizierte Ästhetik, unter den Bedingungen einer Depoten-zierung ästhetischer Wahrheitsemphase, das heißt einer Reduktion des ästhetisch privilegierten, erkenntnistheoretischen Anspruchs, mit dem Ziel statt dessen eine ästhetischen Rationalität anzunehmen. Ästhetische Rationalität versteht Seel nicht als vorrangige Antwort auf Fragen der Wahrheit bzw. Erkenntnis, sondern als eine unter verschiedenen Rationalitäten, deren Gesamtheit erst die Fülle der Erkenntnismöglichkeiten entfaltet und deren Verknüpfung und Auswahl einer »List der Vernunft« vorbehalten ist. Wahrheit wird zur Klugheit der richtigen Wahl zwischen Rationalitäten, nach dem Kriterium ihrer Angemessenheit gegenüber dem Erkenntnisobjekt. Seel geht es in seiner Arbeit nicht primär um diese Klugheit der Vernunft, sondern um den spezifischen Stellenwert der ästhetischen Rationalität innerhalb einer Theorie der Ästhetik. Ausgehend von Seels Abgrenzung gegenüber *Wahrheitsästhetiken* soll jedoch gezeigt werden, inwiefern diese zur Klärung des Begriffs vom *Differenzdenken* fruchtbar gemacht werden können. Der Begriff des *Differenzdenken* greift das ursprüngliche Anliegen von *Wahrheitsästhetiken* auf, nämlich die Suche nach den Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis, um aus dieser Perspektive deren ästhetische Verengung zu kritisieren.

Seel identifiziert die aktuelle und entscheidende Frage innerhalb der Ästhetik nicht als Versuche einer Antwort auf die Frage nach Erkenntnis im Zustand einer Krise des Begriffs. Sie stellt sich ihm vielmehr im Anschluß an die, nach wie vor ungeklärte, Antinomie innerhalb der Urteilskraft bei Kant. Das Geschmacksurteil, welches für Kant das Urteil gegenüber der Kunst bestimmt, oszilliert zwischen seinem Charakter als nichtbegriffliches und der Forderung nach seiner Verallgemeinerung, die nur begrifflich zu leisten ist. Dieses Problem sieht Seel als bis heute ungeklärt und Manko aller zeitgenössischen Ästhetiken an, die dessen Klärung, so Seel, ungerechtfertigt voraussetzen. Seel unterscheidet zwischen zwei unterschiedlichen Perspektiven innerhalb der zeitgenössischen Ästhetik-Debatte: Entweder wird in der Kunst die ganze Wahrheit gesehen, „weil die ästhetische Erfahrung ein herausragender - wenn nicht *der* herausragende - Modus *des* (emphatischen) Erkennens ist“<sup>121</sup>. Diese Theorien nennt Seel »überbietungsästhetisch«. Mit ihnen ist die Rationalität insgesamt und ausschließlich in den dialektischen, entbergenden oder hermeneutischen

---

120.) Martin Seel: Die Kunst der Entzweiung. Frankfurt/M. 1985

121.) ebd., S. 46

Austausch mit der Kunst getreten. Oder aber in der Kunst wird eine ganz andere Wahrheit gesehen, „im Namen eines exklusiven Konzepts der ... sprachlosen Intensität, worin sich ästhetische Wahrnehmung verliert, indem sie sich freispielt aus den Bedeutungen und Begriffen eines kognitiven Weltverständnisses“<sup>122</sup>. Diese Theorien nennt Seel »entzugsästhetisch«, denn mit ihnen entzieht sich die ästhetische Erfahrung jedes rationalen Zugangs. „Nicht selten“, so Seel, „ist eine emphatische Entzugstheorie von einer radikalen Überbietungstheorie in entscheidenden Passagen nur anhand des äußerlich wirkenden Kriteriums zu unterscheiden, inwiefern sie sich zentral auf die in der ästhetischen Erfahrung sich öffnende Wahrheit berufen.“<sup>123</sup> Im Gegensatz zu der Fragestellung Kants nach der begrifflichen Verallgemeinerbarkeit des Geschmacksurteils im Zusammenhang einer ästhetischen Urteilskraft, geht es diesen Ästhetiken nicht um den für sich begrifflosen Geschmack, sondern die (traditionell begriffliche) Erkenntnis. Das Dilemma des Begriffs, nicht des begriffslosen Geschmacks, ist zum Problem geworden, das in der Zuwendung zur Kunst aufzulösen versucht wird; entweder in der Absage an jede Form begrifflicher Erkenntnis und zugunsten einer anderen, besseren Wahrheit in der Kunst, oder in der Wahrheit der Kunst, die aus ihr und nur aus ihr destilliert werden kann. Gerade wegen des Nichtbegrifflichen, das weder Geschmack noch Schönheit meint, sondern Wahrheit, wird Kunst erkenntnistheoretisch relevant und Ästhetik ihr Medium.

Diesen Ansätzen gegenüber richtet sich Seels Interesse darauf, die ästhetische Urteilskraft, nicht das Erkenntnisurteil, in Bezug auf moderne Kunst zeitgenössisch zu reformulieren und mithin die für die Kantische Lösung konstatierte Antinomie zwischen dem begrifflich Allgemeinen und dem nichtbegrifflichen des Geschmacks aufzulösen. Sein Blick gilt dem Urteil gegenüber dem Kunstwerk selber als einem schönen, oder wie er es nennen wird, gelungenen, jenseits der Frage nach Erkenntnis. Seel wird allerdings die von ihm veranschlagte Urteilskraft auf die wahrheitshaltige Dimension des modernen Kunstwerks in einer modifizierten Weise beziehen: Kunstwerke werden als Verkörperung von Erfahrungen begriffen. Damit sind sie nicht Explikate der Wahrheit selber, wohl aber Explikate einer auf Welterschließung gerichteten Erfahrung, das heißt sie verkörpern diese Erfahrungen und vergegenwärtigen sie in einer Art Verdopplung. Auf dieses Verständnis ästhetischer Erfahrung als Erfahrung der Vergegenwärtigung durch Verdopplung von Erfahrungsgehalten anhand des Kunstwerks wird zurückzukommen sein. Wichtig ist an dieser Stelle die Verschiebung des Blickwinkels: Seels Kritik, die auf das modifizierte Geschmacksurteil aus ist, das heißt die qualifizierende Identifizierung der Eigenart eines Kunstwerks trifft Ästhetiken nicht, denen es letztlich um die Erkenntnis geht, das heißt den Wahrheitsgehalt eines Werkes. Einem Adorno oder Heidegger, die als

---

122.) ebd., S. 46

123.) ebd., S. 47

Beispiele für überbietungsästhetische Theorien angeführt werden, war es nicht daran gelegen, die Güte des Werks zu ermessen, sondern in ihm die Verkörperung des nichtkommunikativ kommunizierten Nichtidentischen oder die wesende Wahrheit zu sehen. Implizit wird in diesen Theorien die Qualität des Kunstwerks immer schon an seiner Fähigkeit zu Entbergung oder nichtkommunikativen Kommunikation von Wahrheit gemessen. Die Antinomie der Urteilskraft ist insofern immer schon irrelevant, weil es nicht um den verallgemeinernden Austausch über den Geschmack geht, der vorausgesetzt wird. Dieser ist historisch und millieubedingte, im common sense verallgemeinert, wie Bourdieu gezeigt hat. In dieser Hinsicht expliziert Seel mit seiner Urteilskraft des gelungenen Kunstwerks, den common sense des Bildungsbürgers, wie Adorno und Heidegger ihn schlicht voraussetzen.

Adorno und Heidegger geht es in der Kopplung von Philosophie und Kunst um die Wahrheit, der sich auf der Ebene des philosophisch Begrifflichen von der Kunst her angenähert wird. Diese von Seel als überbietungsästhetisch angesprochenen Theorien, die philosophische Begriffsbildung bzw. hermeneutische Entbergung als diskursive Praktiken für notwendige Elemente einer Erkenntnisbildung ansehen, liegen als *Wahrheitsästhetiken* auf der Linie eines *Differenzdenkens*, sofern es ihnen primär um Erkenntnis geht, auch wenn deren Wahrheit in der Kunst liegt.

Heideggers Entbergung des Kunstwerks als Ort der Wahrheit folgt dem Diktum, daß Wahrheit „nur als der Streit zwischen Lichtung und Verbergung“<sup>124</sup> west. „Die Wahrheit will als dieser Streit ... ins Werk gesetzt werden.“<sup>125</sup> Die Wahrheit über das Seiende kann sich nur als Streit offenbaren, der als Riß ins Seiende eingetragen ist. Ist der Riß als Streit im Seienden festgestellt, so ist er die Gestalt. Nur „Kunst ist das Feststellen der sich einrichtenden Wahrheit in die Gestalt.“<sup>126</sup> Kunst eröffnet diese Möglichkeit, sofern sie zugleich Geschaffenes und Seiendes ist. Diese spezifische Dinghaftigkeit des Kunstwerks macht sie zum privilegierten „Werden und Geschehen der Wahrheit“<sup>127</sup>, insofern dieser Charakter den Streit der Wahrheit verkörpert, der ihr Wesen ist. Seel und auch Kompridis kritisieren diese Überstrapazierung des Kunstwerks, die zu einem, so Kompridis, kompromißlosen Holismus führt, der sich gegenüber diskursiver Prüfung abschottet. Heideggers leitet sein Konzept über das Modell begrifflicher Entbergung her. Seine Wahrheit über die Wahrheit im Kunstwerk erlangt er durch die Denkarbeit, die durch den hermeneutischen Zirkel geht. Dieser kreist die in seiner Mitte vermutete Wahrheit über das »Handwerk« der auslegenden Rede ein. „So müssen wir den Kreisgang vollziehen. Das ist kein Notbehelf und kein Mangel. Diesen Weg zu betreten, ist die Stärke, und auf diesem Weg zu bleiben, ist

---

124.) Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks. Stuttgart 1960, S. 63

125.) ebd., S. 63

126.) ebd., S. 73

127.) ebd., S. 73

das Fest des Denkens, gesetzt daß das Denken ein Handwerk ist.“<sup>128</sup> Was zu Beginn von „Sein und Zeit“ mit der Phänomenologie als Methode veranschlagt worden war, dem gehorcht auch dieser spätere Text Heideggers zum Kunstwerk. Das Phänomen Kunstwerk gehorcht einem Sich-so-an-ihm-selber-zeigen durch den *logos*, der auslegenden Rede. Obwohl sich Heidegger in „Sein und Zeit“ dem Problem begrifflicher Identifikation („Seiendes in seinem Sein zu fassen“<sup>129</sup>) durchaus bewußt ist, so doch in einem idealisierenden Sinne. „Es fehlen nicht nur die Worte, sondern vor allem die »Grammatik«.“<sup>130</sup> Diese Feststellung benennt eher eine auszufüllende Lücke, als daß sie sich dem Problem stellt. Obwohl Heideggers Hermeneutik durch die, in ihr eingebaute Verschiebung der Begrifflichkeit, in der Bewegung des Zirkels, zunächst einer Festschreibung der Phänomene entgeht, entfaltet sich diese doch um so gewaltiger im Finale seiner entbergenden Rede. „Heidegger gelangt bis an die Grenze der dialektischen Einsicht in die Nichtidentität in der Identität. Aber der Widerspruch im Seinsbegriff trägt er nicht aus. Er unterdrückt ihn. Was irgend unter Sein gedacht werden kann, spottet der Identität des Begriffs mit dem von ihm gemeinten; Heidegger jedoch traktiert es als Identität, reines selbst Sein, bar seiner Andersheit.“<sup>131</sup> So kritisiert Adorno das phänomenologische Projekt insgesamt und mit ihm die Entbergung des Kunstwerks als Wahrheit. In Adornos Polemik hat Heidegger vor dem Kantischen Begriff des transzendenten Dings an sich nichts voraus „als das Pathos seiner Invokation“<sup>132</sup>. Heidegger, so Adorno, sage über den Sinn des Seienden genausoviel, wie Kant es über das Ding an sich ohnehin schon konstatiert hat: nichts. „In Wahrheit sind, gegen die Sprachatomistik des ganzheitsgläubigen Heidegger, alle Einzelbegriffe bereits in sich mit dem Urteil verwachsen ... Urteile sind keine bloße Synthesis von Begriffen, denn kein Begriff ist ohne Urteil.“<sup>133</sup> Mit dieser Kritik verurteilt Adorno den Glauben Heideggers in der hermeneutisch phänomenologischen Begriffsbildung den Sinn des Seienden identifizieren zu können. Adorno hält dagegen, daß die Gegenstände (und mit ihnen der Sinn von Seiendem) in ihren Begriffen nicht aufgehen. Wo dies, wie bei Heidegger, trotzdem versucht wird, bekundet dieser Versuch mehr den Machtanspruch der Theorie, den das zu Begreifende letztlich widerlegt. Adornos Polemik, nicht nur gegen Heidegger, gründet auf der radikalen Kritik gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen, der vereinnahmenden Warenwirtschaft und deren Spiegel in den positivistischen Naturwissenschaften. Vor dem Hintergrund deren expansiver Tendenz ist der Versuch das Übermächtige zu denken nicht nur hinterwäldlerisch naiv, sondern wird in seiner übergreifenden Geste noch zur Komplizin deren Totalität. Weil das Bestehende von Adorno als das Schlechte

---

128.) ebd., S. 8/9

129.) Martin Heidegger: Sein und Zeit. Tübingen. 1986, S. 39

130.) ebd., S. 39

131.) Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt/M 1988, S.110

132.) ebd., S. 105

133.) ebd., S. 111

entlarvt wurde, gilt es dessen Totalität nicht in der Philosophie zu verdoppeln. Philosophie steht jedoch, nicht nur mit Heidegger, vor dem Problem es dem Bestehenden immer schon gleich zu tun, weil Denken immer identifizieren heißt, jedoch Identität als totalisierende immer Unwahrheit heißen muß. Immer dann, wenn das zu Begreifende im Begriff aufgeht, ist dem Nichtidentischen Zwang angetan. Dieses gilt es jedoch in sein Recht zu setzen. Auch, wenn Adorno dialektisch an der Verwobenheit von Identischen und Nichtidentischem festhält („Identität und Widerspruch des Denkens sind aneinandergeschweißt.“<sup>134</sup>), auch wenn es „die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen“<sup>135</sup>, steht Adorno in erkenntnistheoretischer Hinsicht vor dem Dilemma des Denkens, das immer identifizierend, immer begrifflich ist. Doch es geht um die Rehabilitierung des Begrifflosen, Einzelnen und Besonderen, in einem starken Ethos gegen das Beschädigende des Bestehenden. Ein Ausweg ist die „Negative Dialektik“, die den Widerspruch des Gedachten immer mitdenkt, ein anderer ist das Denken in Modellen, das sich selber begrenzt und darin nicht aufs Ganze geht und ein dritter Ausweg ist die Kunst. Das Nichtbegriffliche der Kunst wird zum Garanten einer Erkenntnis, die nicht der Totalität des Begriffs anheimfällt. Dieser letzte Ausweg setzt voraus, daß in der Kunst die Wahrheit des Besonderen aufgehoben ist. In dieser Perspektive auf das Kunstwerk ist Adorno letztlich genau dort angelangt, wo auch Heidegger die Frage nach der Wahrheit hingeführt hat, wenn auch auf anderen Wegen. Wie Heidegger die Wahrheit in der Kunst »wesen« sieht, weil deren Strukturen sich gleichen (Streit zwischen Lichtung und Verborgenen, Riß als Gestalt zwischen Geschaffenem und Seiendem), erkennt auch Adorno den Wahrheitsgehalt der Kunst in ihrer Ähnlichkeit mit dem, was er für die Erkenntnis veranschlagt. Was deren Dialektik zwischen Identität (Totalität der Wirklichkeit) und Nichtidentität (Utopie des befreiten Besonderen) ist, wiederholt sich in der Kunst: „Indem Kunst den Bann der Realität wiederholt, ihn zur imago sublimiert, befreit sie zugleich tendenziell sich von ihm.“<sup>136</sup> Die Kunst verweist gleichzeitig durch ihren Rätselcharakter negativ auf die in ihr liegende Erkenntnis. „Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt.“<sup>137</sup> Die im Kunstwerk vermutete Wahrheit ist die eigentliche, weil sie dem Nichtidentischen keine begriffliche Identifikation antut. Gleichzeitig hat sie in erkenntnistheoretischer Hinsicht das Problem aufgrund dieser Nichtbegrifflichkeit im Verborgenen, Rätselhaften zu verbleiben. „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

---

134.) ebd., S. 18

135.) ebd., S. 21

136.) Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M 1989, S. 196

137.) ebd., S. 193

die Kunst ist, hat es aber als ein ihr Inkommensurables.“<sup>138</sup> Deswegen braucht die Kunst die Begriffsbildung der Philosophie und die Philosophie die Wahrheit der Kunst.

Obwohl Adorno im Gegensatz zu Heidegger, dem Nichtidentischen des zu Begreifenden in seiner Frage nach den Möglichkeiten von Erkenntnis eingedenkt, indem er den begrifflichen Zugriff auf sie kritisiert, totalisiert er doch, wie dieser, die Wahrheit erneut auf der Seite der Kunst. Diese „*unqualifizierte Gleichsetzung* von Kunst und Erkenntnis“<sup>139</sup> kritisiert Seel wie bei Heidegger auch bei Adorno. Es sei die Verweigerung ihrer Position die Differenz konsequent zu denken, die doch mindestens Adorno einklagen. Während Seel die zur Disposition gestellte Frage nach dem Verhältnis von Erkenntnis/ Wahrheit und Kunst unter Negation eines genuinen Wahrheitsgehalts des Kunstwerks in Richtung einer modifizierten Ästhetik beantwortet, müßte eine Antwort auf die Probleme von Heidegger oder Adorno die Bedingungen der Möglichkeit von »schonender« oder »mimetischer« Erkenntnis modifizieren.

Vor dem Hintergrund von Gesellschaftskritik ist für Adorno die Kritik des Positivismus relevant geworden, damit die Frage nach Erkenntnis jenseits positivistischer Zugriffe auf Welt und in der Folge dieser Fragestellung erst die Ästhetik. „Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ... ist alleine durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik.“<sup>140</sup> Adorno hat keine Theorie der Ästhetik geschrieben, sondern eine ästhetische Theorie. Theorie wurde ästhetisch, weil die Wahrheit in der Kunst liegt. Liegt sie dort nicht, müßte, will man Adornos Perspektive folgen, eine andere Theorie geschrieben werden. Das Projekt einer Arbeit am Begriff des *Differenzdenkens* folgt insofern Adornos Blickwinkel, als daß es im Anschluß an Foucault, wie er, von einer kritischen Diagnose des Bestehenden ausgeht. Was Adorno an identifikatorischer Unwahrheit des verallgemeinernden Begriffs gegenüber dem Nichtidentischen entdeckt hat, entspricht, in Foucaultsche Terminologie übersetzt, den Ausschließungsmechanismen von herrschenden Wissensdiskursen gegenüber dem Anderen. Foucault beweist insbesondere in „Die Ordnung der Dinge“ eine frappierende Nähe zur „Negative Dialektik“ Adornos, wenn dort die Produktion von Wissen oder noch die einfachste Ordnung einer Einteilung der Dinge nach Ähnlichkeiten und Unterschieden gehorcht. Weil diese Einteilungen nie einer »natürlichen«, immer einer imaginären Ordnung gehorchen, muß ihr Raster notwendig ausschließend sein. Der entscheidende und folgenschwere Unterschied zwischen Adorno und Foucault liegt in der philosophischen Methode den Erkenntnisanspruch der symbolische Ordnung zu kritisieren. Während Adorno die Unwahrheit der Identifikation durch den Begriff über die Annahme einer verborgenen

---

138.) ebd., S. 191

139.) Martin Seel: Die Kunst der Entzweiung. a.a.O., S. 49

140.) Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. a.a.O., S. 193



Wahrheit des Objekts herleitet — Adorno redet vom Vorrang des Objekts, der seiner nichtidentischen Wahrheit eingedenk — arbeitet die Foucaultsche Argumentation archäologisch und genealogisch. Ohne die eigentliche Wahrheit zu antizipieren, neutralisiert diese Argumentationsstrategie den Anspruch auf Erkenntnis, indem dessen Transformation in der Geschichte und Konstruktion als System aufgetan wird. Aus dieser Perspektive kann Adornos Wahrheitsemphase kritisiert werden, ohne das kritische Projekt aufgeben zu müssen. Als radikal kritische Denker bleiben sich Adorno und Foucault ähnlich. Foucaults Arbeiten zum Macht/ Wissenkomplex sind in ihrer subjekt-, wissens- und gesellschaftskritischen Wucht nicht ohne Grund als die Reformulierung der „Dialektik der Aufklärung“ angesehen worden, deren problematische Implikationen eingeschlossen. Während Adorno zur Totalisierung des Verblendungszusammenhangs tendiert, spricht Foucault von der Monopolisierung der Macht/Wissensdiskurse. Beiden Zeitdiagnosen droht mit ihren Einschätzungen der Standort verloren zu gehen, von dem aus das Bestehende kritisiert und emanzipiert werden könnte.

Adornos Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit eines anderen Denkens ist bis jetzt mit dem Verweis auf die „Negative Dialektik“ oder die „Ästhetische Theorie“ beantwortet worden, wobei letztere Lösung mit Recht von Seel kritisiert wird. Doch ist dabei der subjektive Impuls zu einer Bewußtwerdung und Veränderung außer Acht geblieben. Für Adorno ist ein letzter Lichtblick, die totale Verblendung durchbrochen zu sehen, der Eigensinn der Objekte. Auf der Seite des Subjekts klagt sich dieser Vorrang des Objekts über die Natur des Subjekts ein. Das psychosomatische Leidmoment erinnert an die Falschheit des Bestehenden aus der Perspektive der Leiblichkeit. „Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt.“<sup>141</sup> Adornos Hoffnung in die Klage des Psychokörpers gründet auf der Vorstellung von dessen Unbedingtheit. Diese Unbedingtheit besteht vor dem Hintergrund einer eigentlichen Natur des Körpers und einer gesunden Psyche, die sich gegen ihre Entfremdung wehren. Das heißt, selbst noch der subjektive Zug emanzipatorischer Hoffnung gründet in der Annahme einer eigentlichen Wahrheit des Psychokörpers und der Utopie des Richtigen der Natur.

Sofern die imaginative Erfahrung, die Thema dieses Kapitels ist, unter dem Gesichtspunkt ihres emanzipatorischen Potentials gegenüber bestehenden Macht/Wissensdiskursen diskutiert werden soll, liegt sie ganz nahe bei Adornos Vorstellung von subjektiver Erfahrung als Korrelat gegen das Gesetz des Immergleichen<sup>142</sup>. Differenzerfahrung sucht sich dem Anspruch von Wahrheit in subjektiver Erfahrung durch Verschiebung zu entziehen. Differenz meint Andersheit nicht

---

141.) Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. a.a.O., S. 29

142.) vgl. ebd., S. 50ff

Wahrheit. Der subjektive Einsatz individueller Erfahrung geht bei Adorno nicht auf die Totalität des Ganzen, sondern die Erfahrung des je Besonderen. Auf der Ebene der Theorie korrespondiert diese Erfahrung mit dem »Denken in Konstellationen«. „Konstellationen allein repräsentieren, von außen, was der Begriff im Innern weggeschnitten hat, das Mehr, das er sein will so sehr, wie er es nicht sein kann.“<sup>143</sup> Insofern ist die Erfahrung das Eingedenken des Nichtidentischen, das, wenn es in der Denkkonstellations auf den Begriff gebracht wird, jenes verallgemeinernd negiert, doch gleichzeitig erst denkbar macht. Diese Bewegung folgt der gleichen Struktur wie die Dialektik zwischen nichtbegrifflicher Wahrheit des Kunstwerks und begrifflicher Philosophie, doch unter Abzug des Wahrheitsgehalts auf der Seite des Nichtbegrifflichen und Ganzheitsanspruch auf der Seite des Begrifflichen. Während die „Negative Dialektik“ und auch die „Ästhetische Theorie“ auf der philosophischen Seite alleine durch ihr Volumen der Tendenz zu begrifflichem Holismus anheimfallen, expliziert die „Minima Moralia“ das konstellative Denken aus subjektiver Erfahrung im Aphorismus. Die „Minima Moralia“ ist die begriffliche Fixierung eines *Differenzdenkens* aus individuell, innovativen Erfahrungsgehalten. Adorno, dem es ums Ganze ging, entschuldigt diesen eigenen Versuch als unzureichend. „Der spezifische Ansatz der Minima Moralia, eben der Versuch, Momente der gemeinsamen Philosophie [mit Horkheimer AH.] von subjektiver Erfahrung her darzustellen, bedingt es, daß die Stücke nicht durchaus vor der Philosophie bestehen, von der sie doch selber ein Stück sind.“<sup>144</sup> Der Vorrang durchgearbeiteter Philosophie bleibt der Fiktion verhaftet, das Ganze ließe sich, wie dialektisch auch immer, denken, die Wahrheit sei, wie zersplittert auch immer, antizipierbar.

Dagegen verspricht das Projekt der „Minima Moralia“ die Konstellation aus innovativem Erfahrungspotential und kommunikationsfähigem Begriff für ein Denken fruchtbar zu machen, das seine Transformation in sich trägt. Damit ist die „Minima Moralia“ Vorbild eines *Differenzdenkens*.

## Das Phänomen der Differenzerfahrung

Der Stellenwert innovativer Erfahrung im Kontext transformierenden Denkens erklärt nicht schon den Charakter des Phänomens selber. Was charakterisiert eine Erfahrung, die Dinge different erscheinen läßt, daß sich neue Erschließungen von Welt ereignen und Wissenshorizonte verschieben?

Obwohl Martin Seels Konzept einer modifizierten Theorie der Ästhetik nicht wirklich auf die Probleme der von ihm rezipierten Ästhetiken antwortet, die letztlich an Kunst nur in dem Maße interessiert sind, wie das Werk Zugang zur Erkenntnis

---

143.) ebd., S. 164

144.) Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Frankfurt/M 1991, S. 12

verspricht, bleibt Seels „Die Kunst der Entzweigung“ für die Klärung des Begriffs der Differenzerfahrung relevant. Differenzerfahrung wurde vorläufig als Phänomen ästhetischer Erfahrung angenommen und Seel schlägt zur Klärung seiner Ästhetik eine Klärung des ästhetischen Erfahrungsbegriffs vor. Während es mit der Differenzerfahrung um die Grundlagen der Praxeologie einer Ethik geht, deren einer Teil als Differenzdenken identifiziert wurde, zielt Seel auf die Neubestimmung von Ästhetik. Doch der Weg, das Ziel der Untersuchung über den Begriff ästhetischer Erfahrung zu erreichen, gleicht sich. Seels Diskussion zum Begriff ästhetischer Erfahrung trägt demnach zur Klärung des Begriffs der Differenzerfahrung bei. Als Leitfaden der folgenden Auseinandersetzung wird weiterhin die Annahme von Differenzerfahrung als innovativer Erfahrung gelten, denn das Moment des Innovativen gilt es zu verfolgen. Seels Konzept, das ästhetische Erfahrung als *Vergegenwärtigung* begreift, wird dazu nicht ausreichen. Die Bedeutung von Spontaneität und Innovation herauszuarbeiten, verspricht dagegen Karl Heinz Bohrer Konzept der „*Plötzlichkeit*“. „Plötzlichkeit“ gilt ihm als Zeitmodus eines organisch ästhetischen Impulspotentials zu Welterschließung und Welterklärung, das in der Spontaneität des Augenblicks aufleuchtet. Bohrer allerdings bindet die Plötzlichkeit erschließender Erfahrung an die besondere Qualität des Kunstwerks bzw. die Rhetorik von Poesie. Doch verfolgt die Argumentation zur Differenzerfahrung eine doppelte Strategie: Einerseits soll ihre spezifische Qualität in Anlehnung an den Begriff der ästhetischen Erfahrung herausgearbeitet werden, weil mit ästhetischer Erfahrung all das verknüpft ist, worum es mit der Differenzerfahrung geht, zum anderen steht Differenzerfahrung als Grundlage einer ethisch motivierten Lebenskunst zur Disposition. Die Vorstellung mit Hilfe der Differenzerfahrung den Impuls zu Transformation und Gestaltung der individuellen Existenz erklären zu können, bedeutet ihre Relevanz für den Bereich der *Alltäglichkeit* zu bestimmen. Die für den Begriff der Differenzerfahrung relevanten Elemente ästhetischer Erfahrung sind von der Kunst zu lösen, in deren Kontext sowohl Seel als auch Bohrer ästhetische Erfahrung ansiedeln. Am Ende des folgenden Abschnitts wird dann begründet von Differenzerfahrung in der Abgrenzung vom Begriff der ästhetische Erfahrung zu sprechen sein.

### Vergegenwärtigung

Seel leitet seine Analyse ästhetischer Erfahrung über die Klärung von Erfahrungen im allgemeinen ein. Erfahrungen werden insgesamt als „Veränderungen, die uns geschehen, indem wir sie vollziehen“<sup>145</sup> beschrieben. Seel diskutiert unterschiedliche Vollzüge des Erfahrungen-Machens in verschiedenen Situationen und bei variablen Reaktionsformen des erfahrenden Subjekts. Dabei steht die faktische Tatsache der

---

145.) Martin Seel: Die Kunst der Entzweigung. a.a.O., S. 79

Veränderung durch das Machen der Erfahrung im Vordergrund, während der eigentlich inhaltliche Aspekt der Erfahrung durch den Typ der Einstellung bestimmt wird, welchen das erfahrende Subjekt der erfahrungshaltigen Situation entgegenbringt. Über den je spezifischen Charakter von Einstellungen, die Erfahrungen vorgängig sind und als „pragmatisches Wissen“ den Begegnungsmodus der erfahrungshaltigen Situation bestimmen, erklärt sich der unterschiedliche Gehalt von Erfahrungen. Einstellungen bestimmen nicht bloß den Erfahrungsmodus, sondern sind, weil sie sich im Laufe der Erfahrung verändern können, zugleich deren Folge. Für Seel sind sie Grund, Gegenstand und Ort der Veränderung, im Vollzug der Erfahrung.

Seel unterscheidet zunächst vier Einstellungsarten: Während die moralische, die instrumentelle und die präferentielle Einstellung praktischer Natur sind, wie Seel feststellt, „sie zielen ... auf einen Zustand der Wirklichkeit, der durch die jeweilige Art des Verhaltens zustande kommen *soll*“<sup>146</sup>, geht es der theoretischen Einstellung darum, „zu erkennen, was *ist*.“<sup>147</sup> Die instrumentelle Einstellung zielt auf die Realisierung bestimmter Zwecke, indem Situationen im Zusammenhang einer Gerichtetheit erfahren werden. Die moralische Einstellung bestimmt die Erfahrung, indem sie nach der Gerechtigkeit einer Situation fragt und die präferentielle Einstellung erfährt die Wirklichkeit nach Gesichtspunkten des Wohlergehens. Dagegen ist die theoretische Einstellung von dem Interesse geleitet, den Erfahrungsgehalt für Erkenntnisse nutzbar zu machen. Sie leitet die Erfahrung in Hinsicht auf deren welterschließende Qualität, die Grundlage zu theoretische „Wahrheitsbeurteilung“ ist.

Als solche von welterschließender Qualität sind theoretisch bestimmte Erfahrungen virtuell innovativ. Dieser Typ von Erfahrung, der bei Dewey „intellektuelle Erfahrung“ heißt, wurde zu Beginn dieses Kapitels anhand der Auseinandersetzung mit dem Erfahrungsbegriff bei Kant in bestimmte und unbestimmte Erfahrung aufgeschlüsselt. Die von Seel veranschlagte theoretische Einstellung trifft sowohl den unbestimmten, wie den bestimmten Typ, sofern beide auf die Erschließung von Welt in erkennender Absicht gehen. Die Offenheit der unbestimmten Erfahrung meint nicht ihre Ausrichtung auf Welterschließung, sondern die Offenheit im Vollzug dieser. Die theoretische Einstellung müßte demnach aufgesplittet werden in eine offene Haltung und eine, die von bestimmten Wissenstypen präfiguriert ist. Seel macht diese Unterscheidung nicht, weil er Erfahrungen jenseits wissensbestimmter Kontext denkt. Mehr noch, Seel identifiziert Erfahrungen aus theoretischer Einstellung, wie im übrigen auch solche aus instrumenteller, präferentieller und moralischer Einstellungen, als Erfahrungen, die dem erfahrenden Subjekt im Moment des Gemacht-werdens als solche nicht gegenwärtig sind. Aus dem Kontext, der Erfahrungen als unbestimmt oder bestimmt identifiziert, ist allenfalls denkbar, daß dem erfahrenden Subjekt die

---

146.) ebd., S. 125

147.) ebd., S. 125

Bestimmtheit seiner Erfahrung durch Wissenstypen nicht gegenwärtig ist, das heißt die Einstellung einer theoretisch-methodischen Gerichtetheit. Seels Analyse geht aber nicht nur auf die Einstellung, sondern sie begreift den Erfahrungsinhalt selber als nicht gegenwärtig. Sofern mit dem Begriff der Innovation im Zusammenhang von unbestimmter Erfahrung notwendig die Vorstellung der Gegenwärtigkeit verbunden ist, fällt sie zumindest aus dem, von Seel veranschlagten Bereich theoretischer Einstellung.

Erfahrungsgehalte und auch die Gründe für die situative Auswahl unterschiedlicher Einstellungen werden alleine ästhetisch vergegenwärtigt, so Seels These. Unter diesem Diktum gelangt Seel zu der fünften und ästhetischen Einstellungsart. Auch dieser Typ von Einstellung strukturiert eine Haltung gegenüber der Erfahrungssituation. Ästhetische Einstellungen begleiten Erfahrungen der Vergegenwärtigung von Erfahrungsgehalten. Das heißt, sie bestimmen Erfahrungen dort hingehend, daß deren Gehalt in der Bewußtwerdung über Erfahrungsgehalte besteht. Mit ihr werden demnach Erfahrungen über Erfahrungsgehalte gemacht. Diese Metaerfahrungen sind die ästhetischen Erfahrungen, denen, wie Seel es an anderer Stelle formuliert, „der Charakter einer Selbsterfahrung als Fremderfahrung eigen“<sup>148</sup> ist. Vergegenwärtigung heißt bewußt Erfahrungen machen, so daß ihr Gehalt dem Subjekt der Erfahrung transparent wird. Ästhetisch ist dieser Typ von Erfahrung, insofern die Subjekte der Erfahrung sich deren Gehalt *imaginativ* aus dem Fundus ihrer bisherigen Erfahrungen entdecken.<sup>149</sup> In zweiter Hinsicht bringt die ästhetische Einstellung in der ästhetischen Erfahrung die Einstellungsarten selber in „zweckfreier oder zweckindefiniter Akzeptabilität ... zur Beurteilung“<sup>150</sup>. Sie evoziert Erfahrungen über den Charakter von Einstellungsarten, welche Erfahrungen hervorbringen. Die Erfahrung über die Modi des Erfahrung-Machens selber, gründet in der ästhetischen Distanz, welche die ästhetische Einstellung gegenüber ihrem Erfahrungsgegenstand hat. Drittens, und darin wird sie erst in einem üblichen Sinne ästhetisch, ist die ästhetische Einstellung auf ästhetisch relevante Objekte fokussiert, an denen sie die genannten Perspektiven anwendet. Diese Objekte sind keine Erfahrungsträger in einem ursprünglichen Sinne, sondern Objekte, „die Erfahrungsgehalte verkörpern und somit als Ausdrucksmedien weniger von als *für* Einstellungen fungieren“<sup>151</sup>. Ästhetische Einstellungen sind eine Haltung gegenüber bestimmten Objekten (Kunstwerken), die mit der Perspektive auf Vergegenwärtigung von Erfahrungsgehalten, Begründung und Beurteilung von Einstellungsarten imaginativ erfahren werden. Als gleichzeitige Charakterisierung in Bezug auf das Kunstwerk eignet sich die Definition dazu, das Werk durch die ästhetische Erfahrung qualitativ beurteilbar zu machen. Durch die Charakterisierung

---

148.) ebd., S. 172

149.) vgl. ebd., S. 172

150.) ebd., S. 127

151.) ebd., S. 126

der ästhetischen Erfahrung wird deutlich, inwiefern Kunstwerke überhaupt erfahrungshaltig sind, was ihre Qualität ausmachte. „*Gelungen* sind ästhetische Objekte, die erläutert werden können als Explikate der Erfahrung und Einstellung, die an ihnen affiziert und provoziert, erneuert und gewonnen wurde.“<sup>152</sup>

Die ästhetische Einstellung reformuliert die ästhetischen Urteilskraft von Kant über den Umweg der Erfahrung. Was Kant das Geschmacksurteil gegenüber der Schönheit war, ist Seel das Urteil gegenüber dem Gelungenen. In Seels Verständnis der Urteilskraft ist eine Rationalität eingebaut, die, um die Kantische Antinomie aufzulösen, das Gelungenheitsurteil diskursiv begründbar macht. Gleichzeitig geht es Seel jedoch darum, diese Begründbarkeit jenseits theoretischer Erkenntnis zu halten, um eine spezifische Qualität der Ästhetik zu retten. Die Begründungsfähigkeit der Urteilskraft liegt in der gedoppelten Festlegung von ästhetischen Objekt einerseits und ästhetischer Erfahrung andererseits als jeweils nichtursprünglich. Beide sind Abziehbild vom Objekt bzw. Erfahrungsgehalt. Aufgrund bloß konstativer Einstellung ist ästhetische Erfahrung die diskursiv begründbare Meßlatte für eine Qualität des Kunstwerks, das von vornherein auf seinen Charakter als Double festgelegt wurde. Das Verhältnis von Verkörperung des Erfahrungsgehalts und dessen Erfahrbarkeit läßt sich als Authentizitätsverhältnis zwischen zwei Simulakren, Kunstwerk und Erfahrung, messen bzw. auf die Verallgemeinerbarkeit deren Zusammenhangs hin diskutieren. Die Beurteilung der Angemessenheit von ästhetischer Erfahrung im Verhältnis zum ästhetischen Objekt, dessen Qualität sich im Wirkungsgrad der ästhetischen Erfahrung spiegelt, ist ästhetische Rationalität. „So gesehen meint ästhetische Rationalität eine Spielart des (rationalen) Verhaltens, die sich in Erkennen des Gelungenen und Schönen erfüllt.“<sup>153</sup> Die Rationalität, welche Seel gegen die Antinomie der Urteilskraft bei Kant veranschlagt und die sich auf der Grundlage ästhetischen Einstellung als ästhetische Erfahrung zeigt, ist über den Preis einer radikalen Depotenzierung dieser Erfahrung eingekauft. Sie wird konstativ. Als spezifisch ästhetisch weist Seel deswegen eine nicht wirkliche Erfahrung aus, sondern die Erfahrung über Erfahrung, als deren Vergegenwärtigung und zugleich Erkenntnis deren Gehalte. Mit diesem Rationalitätskonzept hat Seel zwei Dinge erreicht: Zum einen die Ästhetik zu privilegieren — als einzige Möglichkeit der Vergegenwärtigung von Erfahrungsgehalten und Begründbarkeit von Einstellungen — und zum anderen deren Erkenntnisrelevanz zu depotenzieren — als Rationalität ohne allgemeinen theoretischen Anspruch. Der Preis dieser ästhetischen Rationalität, die keine Erkenntnis sein will, ist, daß sie einer Konstruktion bedarf, auf deren einen Seite ästhetische Erfahrung steht, die eigentlich keine mehr ist, dafür aber als Grundlage der

---

152.) ebd., S. 127

153.) ebd., S. 32

Rationalität vergegenwärtigt, während auf der anderen Seite »eigentliche« Erfahrung stattfindet, die aber blind ist, sonst gäbe es kein Argument für die ästhetische. Seel argumentiert für diese Konstruktion mit dem Verweis auf ihr „Potential einer ästhetischen ... Kritik ... an unterlassener, versäumter, verdrängter, zu kurz gekommener Erfahrung“<sup>154</sup>, welche über ästhetische Rationalität zu haben ist: „Eine ästhetische Erfahrung ist der ästhetische Vollzug einer Erfahrung.“<sup>155</sup> Ginge es um die verborgene Qualität versäumter Erfahrungen, wobei Kunst durchaus als Erinnerungsarbeit gegenüber Erfahrungsgehalten gesehen werden kann, die in disziplinierenden Zwängen verdrängt worden sind, stellt sich die Frage, welcher Einstellungstyp für diese, auch für Seel so wichtigen, innovativen Erfahrungen zuständig ist? Was hier zu Disposition gestellt wird, ist die Vorstellung von innovativ erschließender Erfahrung die nicht gegenwärtig und damit verloren gegangen ist. Ist eine Erfahrung, um deren Vergegenwärtigung es anhand ästhetischer Objekte geht, überhaupt als nicht gegenwärtig im Moment ihres Machens zu denken? Seels Analyse des Charakter des Kunstwerks als Verkörperung von Erfahrung scheint plausibel, die Frage ist nur, warum es der Verdopplung der Erfahrung im Kunstwerk bedarf, um sie für sich wahrzunehmen. Daß Kunstwerke Erfahrungsgehalte verkörpern, heißt noch nicht, daß diese auch nur dort gegenwärtig sind. Sind nicht alle möglichen Objekte insofern Verkörperung von Erfahrung, als wir sie an ihnen machen? Seel sieht die Erfahrung erst vergegenwärtigt, wenn sie produziert und präsentiert wird, mithin repräsentativ vor den Betrachter gestellt ist, der sich ihr aus der Distanz nähert. „Die ästhetische Wahrnehmung gilt der präsentischen Erschließung von Situationen, von denen die Wahrnehmenden nicht (gänzlich) umschlossen sind.“<sup>156</sup> Was Seel am Kunstwerk als spezifische vergegenwärtigende Qualität verortet, ist sein spezifisches Vorkommen. Es ist in die Distanz gestellt. Aus dieser distanziierten Betrachtbarkeit ergibt sich dem Objekt gegenüber eine Haltung der Offenheit und der nicht instrumentalisierten Begegnung: „Was wir ästhetisch erfahren, müssen wir nicht (um eines bestimmten Erfolgs willen oder aus einer spezifischen Not heraus) erfahren: wir begeben uns in die Erfahrungssituation, lassen uns ein auf die Erfahrung, deren Möglichkeit das gelungene Objekt uns gibt.“<sup>157</sup> Plausibel scheint die Erklärung, daß ästhetische Erfahrung am Kunstwerk den in ihm enthaltenen Erfahrungsgehalt durch die Begegnung in der Distanz wahrnimmt, er mithin dem Betrachter gegenwärtig wird, nicht plausibel scheint der Vorrang des Kunstwerks (gelungenes Objekt) zu dieser Erfahrung bzw. die notwendige Verdoppelung des Erfahrungsgehaltenes. In dieser Hinsicht verfällt Seel einer Überbietungsästhetik, nicht in Bezug auf den Wahrheitsgehalt des Kunstwerks, wohl aber auf seine genuine Vergegen-

---

154.) ebd., S. 307

155.) ebd., S. 280

156.) ebd., S. 278

157.) ebd., S. 281

wärtigungsqualität. Distanz innerhalb erfahrender Hinwendung auf die erfahrungshaltige Situation bzw. das Objekt der Erfahrung ist nicht das Privileg des Kunstwerks, sondern ein Modus der Begegnung mit ihm, der nicht ausschließlich aufs Werk fixiert sein muß.

Seels Engführung hängt an der innerästhetischen Argumentation, der er folgt. Ästhetische Erfahrung wird nicht als ein zu explizierender Typ von Erfahrung analysiert, sondern als Erfahrung am Kunstwerk und nur im Verhältnis zu diesem erklärt. Wenn Kunstwerke Erfahrungsgehalte verkörpern, so ist es evident, daß genau diese an ihm erfahren werden. Seel folgt in seiner Argumentation dem Wittgensteinschen Satz über das Wort »Bedeutung« und fragt nach der Bedeutung der ästhetischen Bedeutung, die über die Analyse der Verständigung über ästhetische Objekte erschlossen wird<sup>158</sup>. Dieser ästhetische Diskurs verrät ihm dann beides, das »Was« ästhetischer Objekte und das »Wie« der Erfahrung anhand ihrer. Über ästhetische Objekte wird gesprochen, indem ihre Erfahrungsgehalte expliziert werden. Das Problem dieses Arguments ist der relative Stellenwert ästhetischer Objekte, die zu solchen erst werden, anhand der Erfahrung ihrer als ästhetische. Das Argument wäre zirkulär, würde Seel nicht eine vorgängige Festlegung einbauen, was Kunstwerke sind. Diese Festlegung erfolgt primär auf der Ebene eines unhinterfragten common sense: Erst als *gemachte* werden Objekte zur legitimen und identifizierbaren Verkörperung von Erfahrungsgehalten und damit zu Kunstwerken. Doch das Moment des Produzierten reicht nicht, um Dinge zu „ästhetisch relevanten“ zu erklären. Es gehört die Legitimation durch den, ebenfalls im common sense als privilegiert erachteten Künstler dazu. Ausschließlich der Künstler (wer macht ihn dazu?) produziert jene Dinge, die Kunst genannt werden dürfen. Über die Arbeit eines institutionalisierten ästhetischen Diskurses, der Kunstwerke als von bestimmten und anerkannten Spezialisten produzierte und in einen angemessenen Raum gestellte identifiziert, funktioniert die Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung.

Die Argumente gegen Seels Festlegung, „daß Erfahrungsgehalte im Modus ihrer Bedeutsamkeit allein ästhetisch, in der Konzentration und im Verweis auf ästhetische Gegenstände, zu vergegenwärtigen und kommunizieren sind“<sup>159</sup> und diese Vergegenwärtigungsarbeit das Charakteristikum der ästhetischen Erfahrung ist, sind also zusammenfassend folgende: Erstens, wenn Erfahrung nur gegenwärtig in der Erfahrung am Kunstwerk ist, diese jedoch nur »alte« Erfahrung darstellt, innovative Erfahrung jedoch nicht als nicht gegenwärtig zu denken, so gibt es mit Seel keine Erfahrung von, wie er es nennt, „umstürzenden Charakter“. Der Begriff des »Umstürzenden« legt für sich seine Gegenwärtigkeit nahe. Die These von der Vergegenwärtigung der Erfahrungsgehalte nur in ihrer Verdopplung am Kunstwerk, ist

---

158.) ebd., S. 177

159.) ebd., S. 118



nicht sinnvoll. Die durch sie anvisierte Distanz ist eine Frage der Haltung, nicht eine des gedoppelten Dahin-stellens. (Auch wenn dieses »Dahin-gestellt-sein« die distanzierte Betrachtung erleichtert.) Kunstwerke mögen Erfahrungsgehalte vergegenwärtigen, aber nicht nur anhand ihrer sind sie uns gegenwärtig. Auch unterliegt die Festlegung ästhetischer Erfahrung als bloße Vergegenwärtigung einer Fixierung an einen Kunstbegriff, der sich seiner Bedingungen in Macht/Wissens-Diskursen nicht bewußt ist.

Um die Ästhetik vor der Vereinnahmung durch die Erkenntnistheorie zu retten, kritisiert Seel zunächst mit Recht die Wahrheitsemphase gegenüber dem Kunstwerk und orientiert sich am Erfahrungsbegriff. Doch um spezifisch ästhetisch zu bleiben, depotenziert er ästhetische Erfahrung zur schlichten Vergewisserungsarbeit und raubt ihr damit jenes Potential, das sie gerade anhand der Kunst hatte entwickeln dürfen. Dieses Potential weist immer schon über den Bereich der Kunst hinaus, es zu verknapen läßt in Seel einen ästhetischen Puristen vermuten.

### Plötzlichkeit

Leichter ist es in der Klärung eines Phänomens, sich ihm in negativer Arbeit zu nähern. Differenzerfahrung ist *nicht* die ästhetische Erfahrung, die Seel vorschlägt. Der direkte Zugriff aufs Phänomen läuft dagegen Gefahr, die Sache zu verfehlen, insbesondere wenn es sich um Erfahrung und Innovation handelt, das heißt, wenn sich das Phänomen der begrifflichen Identifikation entzieht. Ist es das atemlose Innehalten eines Sich-plötzlich-angesicht-werdens des Anderen? Beschreibungen, die aufs Phänomen der Veränderung gehen, strotzen vor hoffnungslosen Überstilisierungen, Bindestrichkonstruktionen, Großbuchstaben und endlosen Adjektiven, eine Art heideggerianischer Derridaismus mit einem Schuß postponiertem Reflexivpronomen, weil in ihnen die Antizipation der Utopie zur Sprache kommt. Die Veränderung ins Neue ist Hoffnung auf ein Besseres. Mit dieser Perspektive steht die Differenzerfahrung in einer Tradition. Doch dem Pathos dieser Tradition entgeht die fragile Flüchtigkeit und banale Alltäglichkeit dieser Erfahrung, der keine Garantie beigelegt ist, nicht ins Altbekanntes reintegriert zu werden. Dem Normalisierungsprozeß der Disziplin entgeht kaum eine Differenzerfahrung. Dagegen läuft schwergewichtige Begrifflichkeit Sturm, wenn sie das Phänomen mehr beschwört als beschreibt. Nichts an der Differenzerfahrung ist notwendig großartig. Kein göttlicher Schöpferfunke geht von ihr aus, wie es sich ein prosaischer Großangriff aufs alltägliche Erfahren wünscht. Vielmehr scheint es, daß solche Überstilisierungen die innovative Erfahrung ins Unerreichbare katapultiert. Einer Art Revolutionsmythologie folgt die lange Reihe begrifflicher Identifikationsversuch, die in der Erfahrung gleich alles und gleich ganz anders aufgehoben sehen. Doch unscheinbar ist, worauf die Differenzerfahrung abzielt: diese kleine Blickverschiebung, dieses bißchen wunderlich gerunzelter Stirn, dieses unscheinbare, imaginäre

Fragezeichen, die ein wenig verwundert staunenden Augen, all das zusammen, vielleicht erst als gestaute, gesammelte Menge in einem zufälligen Moment assoziativer Konzentration macht Differenz erfahrbar. Die Idee einer Differenzerfahrung folgt der Intuition, daß neben dem Üblichen der Wahrnehmung auch das Ungeöhnliche liegen kann, und daß ein verschobene Blickwinkel Anlaß sein kann, die Situation, das Ding, den Körper, das Selbst in andern Kontexten zu erschließen.

Ein konstitutives Moment innovativer Erfahrung scheint ihre Spontaneität zu sein. Wenn es um die Erfahrung des Neuen geht, so mag sie zwar langsam und stückweise wachsen, doch der Moment der Erfahrung selber kulminiert im plötzlichen Gewahrwerden.

Die innovative Spontaneität führt zu Karl Heinz Bohrer und seiner Theorie der »Plötzlichkeit«. Bohrer sieht sich mit dem gleichen Problem konfrontiert wie Seel: die Frage nach der Struktur ästhetischer Urteilskraft bzw. Literaturkritik, vor dem Hintergrund ihrer Zwitterstellung zwischen subjektivem Geschmack und intersubjektiv gültigem Urteil. Die Möglichkeit der Lösung dieser Antinomie erkennt Bohrer in zwei Analyseschritten. Die erste betrifft die Thematisierung ästhetischer Wahrnehmung selber und die zweite bettet diese Wahrnehmung in einen „theoriefähigen Kontext“ ein.<sup>160</sup> Bohrer begreift die ästhetische Erfahrung als „Wahrnehmungsereignis“, wobei der Ereignisbegriff sowohl das spontan Augenblickhafte, das heißt, die zeitliche Struktur meint, als auch das Innovative, das heißt die formal-inhaltliche Eigenart des Ereignisses. Die Analyse ästhetischer Wahrnehmung ist für Bohrer nicht von dem „theoriefähigem Kontext“ zu trennen. Dieser Kontext meint die Bewußtseinsgeschichte der Avantgarde und diese ist zugleich *der* Ort ästhetischen Wahrnehmung und darin *die* Verknüpfungsstelle innerhalb von Bohrers weitreichender Ästhetik. Avantgardistische Kunst ist nach Bohrer der Ort, an dem das Neue und Innovative schlechthin zum Programm und Selbstverständnis geworden ist und praktizierend vermittelt wurde. Insofern ist die Avantgarde der Schlüssel zum Verständnis der Moderne, deren Bewußtseinsgeschichte „in der Avantgarde zu sich selbst gekommen ist.“<sup>161</sup> Sofern das Innovative der Avantgarde in der Absicht betrachtet wird, die Genealogie innovativer Erfahrung im Bewusstseinsprozeß der Moderne aufzuschlüsseln, scheint Bohrer plausibel. Es geht ihm um dieses Bewußtsein von der historischen Dimension des ästhetischen Erfahrungstyps. Doch seine Analyse reicht über eine bloß historische Rückbindung hinaus. Der Typ innovativer Erfahrung des Neuen im Zeitmodus der Plötzlichkeit ist, so Bohrer, Erfahrung ausschließlich anhand der Avantgarde, mithin ist Kunst, spezieller Dichtung, *das* Medium und *der* privilegierte Ort, an dem das modernen Bewußtsein sich wiederfindet. Das „moderne Bewußtseins-Subjekt antizipiert nämlich seine

---

160.) Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Frankfurt/M 1981, S. 30

161.) ebd., S. 36

eigene Spontaneität und Tendenz im Werk.“<sup>162</sup> Es ist die spezifische Qualität der Kunst im Moment der Plötzlichkeit jene »Antizipation« zu provozieren, die auf den Jetzt-Punkt gebracht, das Neue zugleich nichtbegrifflich vorläufig und doch aufs Ganze gehend vergegenwärtigt - das meint ästhetische Erfahrung bei Bohrer. Anhand der Geschichte der Avantgarde und ihrer Reihe angesammelter Innovationen ließe sich dann der Status von Kunst, das heißt ihre Qualität messen. Das wäre die Meßlatte ästhetischer Urteilskraft und Ort ihrer Begründbarkeit wären Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte. Was für den Maßstab der Beurteilung moderner Kunst zutreffen mag, trifft deswegen noch nicht notwendig deren Stellenwert als *die* Artikulations- und Erfahrungsform der Moderne. Diesen doppelten Kurzschluß, der innovative Erfahrung an die Kunst fesselt und desweiteren den Erfahrungstyp und mit ihm die moderne Kunst zum exponierten Ort des Selbstverständnisses der Moderne macht, verdankt Bohrer letztlich der Auswahl von Extremerfahrungen von Extremdenkern, an denen er seine These nachweist.

Im zweiten Teil seines Buches „Plötzlichkeit“ analysiert Bohrer Nietzsche und Kleist, um an ihnen die Struktur der Plötzlichkeit, als innovative Erfahrungsform innerhalb literarischer Spachfiguren zu analysieren. Nietzsche und Kleist, so Bohrer, antizipieren in ihrer Dichtung die Erfahrungen des Wahnsinns bzw. des Selbstmords und durch ihre Rhetorik spricht diese vorweggenommene Erfahrung zum Leser. Plötzlichkeit ist der Zeitmodus einer blitzhaften Vorwegnahme des Nochkommenden, in der Struktur literarischer Sprache, in die sich die Hellsichtigkeit ihrer Autoren eingeschrieben hat. Es ist die Sprache eines Nietzsche, welche die ästhetische Kategorie der »Erschütterung«, gegen Vergangenheits- und Zukunftsstruktur und für die Plötzlichkeit im Jetzt-punkt entflammt. In dieser Struktur des Plötzlichen kann Nietzsche den Wahnsinn (literarisch) aufsuchen. „Seitdem ist »Plötzlichkeit« der Modus von intellektuellen Erlebnissen.“<sup>163</sup> Der Wahnsinn fungiert innerhalb von Nietzsches Texten als Brecher kultureller Normen. Es sind die Wahnsinnigen, die für das Neue kämpfen und doch nicht gegen die Macht des Alten ankommen, weswegen sie wahnsinnig werden.<sup>164</sup> So ist der Wahnsinn in Nietzsches Texten die literarische Repräsentation des Erlebnisses von Neuem und erschütterndes Erfahren in der Plötzlichkeit. Doch Bohrer stilisiert Nietzsches Vorstellung, daß die innovative Idee an der Struktur der alten Sitten im Wahn zerbrechen muß, zum allgemeinen Verhältnis von Innovation und Wahnsinn. Mit Nietzsches Suche nach dem neuen Erfahrungsgehalt gegen die Sklaverei der Normalität ist für Bohrer zugleich das Bewußtsein der Moderne benannt *und* dessen tragische Artikulationsform. Das Bewußtsein der Moderne ist Nietzscheanisch und darin wahnsinnig und darin nur in der literarischen Sprache mitteilbar.

---

162.) ebd., S. 39

163.) ebd., S. 158

164.) ebd., S. 154 und S. 158

Ähnliches gilt für die Interpretation der Kleist-Texte. Es ist die Sprache von Kleist, welche die Erfahrung des Selbstmords antizipiert, „einer Prosa, die mörderisch ist, weil das Schrecklichste gelassen, kalt und unbeteiligt vorgetragen wird ...“.<sup>165</sup> In der Rhetorik des Erbleichens artikuliert sich die Ahnung und schauerliche Erfahrung des Todes. „Im extremen Augenblick des Errötens bzw. Erbleichens liegt aber sehr wohl die Übergangsthematik von Diesseits zum Jenseits beschlossen.“<sup>166</sup> Es ist die dichterische Sprache, welche das Erlebnis der Plötzlichkeit als erschütternde Erfahrung des Neuen oder Schrecklichen vermitteln kann, nicht als ontologische Transzendenz, wohl aber als Wahrnehmungsereignis, das an ihr wiederholt, mindestens antizipiert werden kann. Wie Nietzsche steht auch Kleist in der Lesart Bohrers für eine der zentralen Bewußtseinszustände der Moderne und mit ihm wird, wie bei Nietzsche der Wahnsinn, bei Kleist sein Selbstmord daran gebunden. „Es ist die Einsamkeit des aus jedem gesellschaftlichen Verband gefallenen, der zum unverbundenen Atom in der großstädtischen Menge wurde. Der erschreckende Anblick dieser großstädtischen Menge aber wird das große Thema von E.A. Poes und Baudelaires ebenfalls tödlicher Dichtung werden. Kleist nahm diese Perspektive bis zur Konsequenz des Selbstmords vorweg.“<sup>167</sup> Das Neue und der Wahnsinn, die großstädtische Vereinzelung und der Selbstmord, Erfahrung und Reaktion bilden ein unauflösbares, zur Allgemeinheit gebrachtes Gespann, das in dieser Verknüpfung bei Bohrer für die Moderne steht.

Sowohl die Ahnung vom eigenen Tod, als auch der Wahnsinn, wie Bohrer ihn bei Nietzsche liest, bewegen sich in dem Zwischenraum von Leben und Tod, von Diesseits und Jenseits. Die expressive Extremheit, der von Bohrer ins Auge gefaßten Erfahrungsgehalte, kann sich in dem Zwischenstadium von Leben und Tod nicht selber artikulieren, sie bleibt als aktuelle sprachlos, während die Dichtung und deren Werkzeug Rhetorik, ihr zur Sprache verhilft, indem diese dichterische Sprache das Moment der Plötzlichkeit der Erfahrung artikuliert. „Wir haben es zu begreifen, bevor wir es begriffen haben.“<sup>168</sup> Kunst, in diesem Fall alleine die Dichtung, reproduziert den nichtsprachlichen Erfahrungsgehalt und ermöglicht dem Leser die Wiederholung des Wahrnehmungserlebnis wie aus erster Hand. Nur in Kunst, weil sie der nichtsprachlichen Erfahrung antizipierend vorausgeht, ist das Andere der Erfahrung aufgehoben.

Es scheint einem romantischem Existenzialismus anzugehören, das Neue nur als so radikal anderes denken zu können, daß es darauf folgend notwendig am Bestehenden zerbrechen muß. Diese Vorstellung, daß das Andere nur ganz anders zu haben ist, geht auf die totale Utopie. Die Radikalität dieser Andersheit muß das Individuum, das

---

165.) ebd., S. 166

166.) ebd., S. 171

167.) ebd., S. 179

168.) ebd., S. 79

sie erfährt, in die Tragödie zwingen. Die pathetische Pathologie eines Nietzsche oder Kleist zum Paradigma moderner, das heißt innovativer und selbstkritischer Bewußtseinszustände zu machen, hieße sie gleichzeitig ins Unmögliche zu verdammen. Wäre die Erfahrung der Moderne im Selbstmord oder Wahnsinn zu sich selbst gekommen, würde sie ein tödliches Unterfangen, während dem Rest der Welt, der weiterlebt, nur die literarische Antizipation der Zeitzeit-Erfahrung bliebe.

Demgegenüber ist die Vorstellung einer innovativen Erfahrung, die nicht aufs ganz Andere, wohl aber auf die Verschiebung geht, weitaus fruchtbarer und lebensfreundlicher. Diese Erfahrung der Differenz ist nicht notwendig tödliche oder wahnhaft Extremerfahrung, sondern eine des unverständlich Ungewöhnlichen.

„Das Neue, das Unverständliche, das Unbekannte ... ist das dem »Augenblick« Adäquate.“<sup>169</sup> In diesem doppelten Sinne ist die Analyse Bohrers zur Charakterisierung eines spezifischen Erfahrungstyps aufzugreifen, ohne deswegen deren existenzialistischen Überschwang teilen zu müssen. Das *Neue* im Aufleuchten des *Augenblicks* ist die ästhetische Erfahrung, um die es hier gehen soll.

### Alltäglichkeit

Karl Heinz Bohrer hat mit der Plötzlichkeit nicht schlicht die Struktur innovativer Erfahrung beschreiben wollen, sondern sie als das Charakteristikum des »ästhetischen Phänomens« überhaupt fruchtbar zu machen versucht. Nicht bloß in historischer Hinsicht, indem Plötzlichkeit ein immer wieder auftauchendes Motiv innerhalb der Kunst ist, sondern vor allem in systematischer Hinsicht taugt die Analyse der Plötzlichkeit die „Inkommensurabilität in der Struktur fiktiver Sprache“<sup>170</sup> zu erklären. Insofern Plötzlichkeit als reines Wahrnehmungsereignis Inkommensurabilität meint, markiert sie die Grenze zwischen ästhetischen und nichtästhetischen Phänomen. Nicht bloß die Extremerfahrung Wahnsinn oder Antizipation des Todes machen Kunst bzw. Literatur unersetzlich, sondern vor allem die grundsätzliche Ereignishaftigkeit von Erfahrung. Im Zeitmodus der Plötzlichkeit ist das Ereignis aufgehoben. Plötzlichkeit wiederum beschreibt das Phänomen der Ästhetik angemessen, weil nur innerhalb der Kunst die Zeitmodalität der Plötzlichkeit so zum Ausdruck kommen kann, daß sie augenblickhaft aufleuchtet und zugleich bleibend und wiederholbar ist. Der Zusammenhang zwischen Erfahrung und Kunst ist ein doppelter: Nur in Kunst ist Erfahrung angemessen aufgehoben und vermittelbar, gleichzeitig ist diese Erfahrung und zwar ihre extremste Spielart der Gehalt von (avantgardistischer) Kunst schlechthin. Diese Fixierung von innovativer Erfahrung auf Kunst ist über zwei Vorannahmen erkaufte: Erstens geht Bohrer davon aus, daß Kunst »reines Wahrnehmungsereignis« und nur jenseits von reflexiv orientierter Herangehensweise zu verstehen ist, nur deswegen kann Plötzlichkeit zum Merkmal

---

169.) ebd., S. 76

von Kunst bzw. Literatur schlechthin erklärt werden. Zweitens ignoriert Bohrer die Zeitmodalität der Plötzlichkeit außerhalb des ästhetischen Bereichs. Für ihn findet die Plötzlichkeit kreativer Augenblicke von innovativer Welterschließung nur im Rahmen ästhetischer Gegenwart statt. In dieser Hinsicht kritisiert Martin Seel das Bohrersche Projekt: „So gewiß Plötzlichkeit der Zeitmodus eminenten - eminent verändernden - Erfahrung und gerade der ästhetischen ist, so unbestreitbar scheint es zugleich, daß die einschneidenden Erfahrungen nicht notwendig ästhetisch sind. Wenn dieser einfache Vorbehalt triftig ist, dann ist das einigende Thema der Essays über das Plötzliche gar nicht die ästhetische Wahrnehmung, sondern die »Augenblicks-Struktur« kreativer Vorgänge - geboten an vorrangig ästhetischem Material, das hier natürlich besonders ergiebig ist. Als eine normative Theorie des (vor allem intellektuell) befreienden Erlebnisses sind Bohrers Arbeiten so ergiebig wie konsistent.“<sup>171</sup> Seel trifft den Kern der Sache, um anschließend in die gleiche Falle zu laufen. Um die „ästhetische Okkupation des Gegenwartsbegriffs rückgängig zu machen,“ geht es Seel „um das Besondere ästhetischer Gegenwärtigkeit.“<sup>172</sup> Ästhetische Gegenwärtigkeit von Erfahrungsgehalten ist jedoch über einen anderen Vorrang des Kunstwerks bestimmt, der nicht minder überbietungstheoretisch ist, wie Bohrers Plötzlichkeits-Privilegierung des Kunstwerks: Die Eigenschaft des Geschafften verleiht dem Kunstobjekt eine vieldeutige Komplexität und ausschließlich dieses gemachte Ding befähigt zu imaginativer Erfahrung. „Was ist das »Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen« anderes als das Talent, Begriffe und Begebenheiten in der Konzentration bedeutsamer Verschränkungen evident zu machen, die in ihrer Vieldimensionalität anders gar nicht ersichtlich sind?“<sup>173</sup> Die Vieldimensionalität der erfahrungsreichen Begebenheiten könne sich, nach Seel, nur in der komplexen Erscheinung des Kunstwerks äußern. „Nur dem künstlerischen Genie aber gelingt es »inexponible« Ideen, die übers empirisch-konzeptuell Faßliche hinausgehen, »in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet«“<sup>174</sup>, fährt er in Anlehnung an den Kant der Urteilskraft fort. Das Kunstwerk ist das Mal der Erfahrung, ihr zum komplexen Zeichen geronnenes Dingsein. Gegen diese Charakterisierung der Vergegenwärtigungsstruktur des Kunstwerks ließe sich Seels eigenes Argument gegenüber Bohrer reformulieren: »So gewiß Gegenwärtigkeit der Bewußtheitsmodus eminenten – eminent verändernden – Erfahrung und gerade der ästhetischen ist, so unbestreitbar scheint es zugleich, daß die einschneidende Erfahrung nicht notwendig ästhetisch zu verdoppeln und vergegenwärtigen ist.« Die Komplexität ästhetischer Phänomene ist ohne Zweifel ein besonders ergiebiges Material, weil sie Komplexität fast schon plakativ produzieren

---

170.) ebd., S. 7

171.) Martin Seel: Die Kunst der Entzweiung. a.a.O., S. 59/60

172.) ebd., S. 60

173.) ebd., S. 175

und zur Schau stellen. Doch die vor Augen und Ohren platzierten Ausrufezeichen vielschichtiger Welterfahrung, welche Kunstwerke sind, neutralisiert durch ihre Anwesenheit noch nicht die Komplexität Nicht-Mensch-gemachter Phänomene. Ohne der Kunst ihren ohne Zweifel dichten Erfahrungsgehalt streitig machen zu wollen oder ihren strukturellen Vorteil bezüglich innovativer Erfahrung zu ignorieren, ist diese Position gegenüber der Kunst doch in der Ausschließlichkeit, mit der sie auftritt, zu kritisieren.

Künstler selber sehen sich vor das Problem gestellt, Erfahrungsgehalte von vielleicht extrem komplexer Struktur zunächst außerhalb der Kunst machen zu müssen, um sie hernach in die kunstvolle Form bringen zu können. Was damit gesagt sein soll, ist das schlichte Argument, daß es möglich sein muß, innovativ vieldimensionale Erfahrungen imaginativer Natur an der nichtkünstlerischen Realität zu machen und als gegenwärtig zu erfahren. Seel versucht sein Ästhetik-Konzept mit dem Geniebegriff in Sicherheit zu bringen. Dieses Projekt ist nicht nur in Hinsicht auf die »radikal demokratische Kultur« problematisch, in deren Zusammenhang auch Seel, im Anschluß an Dewey, seine Theorie verstanden wissen will. Es legt, wenn schon keinen Philosophenkönig, doch einen Künstlerkönig nahe. Der Geniebegriff in Bezug auf die exponierten Fähigkeiten ausgewählter Spezialistenindividuen zur Umsetzung innovativer Erfahrungsgehalte, in welche Gestalt auch immer, geht schlicht am Selbstverständnis gegenwärtiger Kunst vorbei. Was hat schon ein Duchamp über das Besondere der Pisspots, oder Beuys über das Besondere des Künstlers anderes gesagt, als daß deren Heiligsprechung allein das Produkt musealer Aura ist, die nicht in der Sache selber liegt, nicht im Objekt, nicht im Künstler. Peter Weibel hält im Zusammenhang multimedialer Virtualität selbst noch den Beuysschen Ansatz für allzu sakralisierend. Die Heiligsprechung des Künstlers und seiner Werke wird von Andy Warhols Massenreproduktionstechnik ironisiert, von Jenny Holzers Reintegration des Werks in alltägliche Örtlichkeiten kritisiert. Mit Rap und Graffiti ist jeder aufgefordert, öffentlich sein künstlerisches Zeichen zu setzen.

Seel schreibt: „ästhetisch ist, was ästhetisch aufgefaßt werden *könnte*; jeder Gegenstand, der einmal das Objekt eines flüchtigen ästhetischen Interesses war, ist für die Dauer dieses Interesses zum ästhetischen Gegenstand geworden ...“<sup>175</sup> Doch fährt Seel fort: „... die meisten sind es nicht geblieben.“ Sein Beispiel für den plötzlichen Widerschein ästhetischer Erfahrung an einem profanen Alltagsobjekt ist ein Salzstreuer, der in einem ästhetisch wachen Moment für plump befunden wird. Während der Salzstreuer lediglich auf der Ebene eines ästhetischen Urteils nach der Schönheit betrachtet wird, findet das eigentlich zentrale Urteil nach der Gelungenheit seine Anwendung nur in Bezug auf »ästhetisch relevante« Objekte. „Da es sich um einen

---

174.) ebd., S. 175

175.) ebd., S. 181

beliebigen Salzstreuer handelt, der weder von Loos entworfen noch gar von Duchamp platziert oder von Oldenburg einbalsamiert wurde, besteht auch nicht der weitere Anlaß, das eigene Desinteresse unter dem Einfluß kunstästhetischer Magnetismen reflexiv auf die Probe zu stellen.“<sup>176</sup>

Warum es aber der schöpferischen Autorenschaft eines Duchamp bedarf, um der Profanität des Salzstreuers den Odem der höheren, reflexiven Weihe einzublase, bleibt unausgesprochen. Gerade in seiner Lesart von Duchamp ist Seel mit seiner Ästhetik hinter die Arbeiten zeitgenössischer Kunst zurückgefallen. Worum es dieser geht, ist die Normalisierung des Werks bzw. die Aufforderung künstlerische Differenz gegenüber normalen Erfahrungssituationen walten zu lassen. Künstlerische Gestaltung ist in vielen Fällen Kritik an der Macht bestehender Kunstdiskurse, während Seel sie restauriert. Kunst plädiert für eine Übertragung des differenzierten Blicks auf beliebige Alltagssituationen, weil es der Macht des Betrachters oder Gestalters entspringt, dem Ding die Weihe des Erfahrungshaltigen zu verleihen. Sie präsentiert sich zunehmend interaktiv, um den kontemplativ gestimmten Betrachter aus seiner passiven Rolle zu zerren und aktiv einzubinden. Diesen auf Aktion gerichteten Gestus, der schon in der Performance aufleuchtet, gilt es, sowohl innerhalb der Ästhetik einzuholen, als auch über sie hinaus stark zu machen. In Hinsicht auf die Idee einer »kreativen Demokratie« bleibt es problematisch das Andere der Erfahrung bloß kunstvoll vorzuführen, und das in einem gesellschaftlichen akzeptierten, musealen Raum, der eigens dafür geschaffen ist und die Energien innovativer Erfahrung mehr domestiziert als praktisch nutzt.

Die Haltung der Offenheit, wie Kunst sie vorführt, erinnert an deren Möglichkeiten im Alltäglichen. Welterschließungen als Erfahrung der Differenz ist auch in Hinsicht auf deren Komplexität nicht an den Kunstbetrieb gebunden bzw. lebt Kunst von komplexen Erfahrungen der Differenz im Alltäglichen.

John Dewey hat das Verhältnis von Kunst und »gewöhnlicher Erfahrung« in diesem Sinne herausgearbeitet. „Jedes Kunstwerk folgt dem Plan und dem Muster einer ganzheitlichen Erfahrung ...“, stellt Dewey fest und fällt letztlich doch auf den Vorrang des Kunstwerks zurück, den das Werk „... gestaltet sie ausdrucksstärker und in ihrer Wirkung konzentrierter.“<sup>177</sup> Ähnlich wie bei Seel, der Dewey in dieser Hinsicht zitiert, liegt das Privileg der Kunst in der gestalteten Materialwerdung der Erfahrung. „Bei jedem Kunstwerk jedoch sind diese Bedeutungen wirklich in einem Material verkörpert, das zum Medium ihres Ausdrucks wird. Dieser Umstand konstituiert die Eigenart jeder ästhetischen Erfahrung. Ihre imaginative Eigenschaft dominiert, weil Bedeutung und Wert, weiter und tiefer als das jeweilige Hier und Jetzt, in dem sie verankert sind, durch Ausdrücke verwirklicht werden und nicht durch ein Objekt, das

---

176.) ebd., S. 181

177.) John Dewey: Kunst als Erfahrung. a.a.O., S. 66



seine physische Wirksamkeit durch die Beziehung zu anderen Objekten erhält.“<sup>178</sup> Dewey belegt den besonderen Stellenwert der Kunstwerke anhand des Gegenbeispiels einer Dampfmaschine. Auch diese ist das Produkt einer Imagination, verfällt jedoch als bloßer Gebrauchsgegenstand der physischen Zweck-Mittel-Rationalität. Das Kunstwerk dagegen ist nicht nur Produkt einer Imagination, es *wirkt* auch als solche. Stellte man jedoch die Dampfmaschine ins Museum, würde sie wieder Gegenstand einer Imagination. Auch für Dewey gilt die Kritik, daß ästhetische Erfahrung keine Sache des Dings ist, sondern eine der Haltung gegenüber diesem. Um die Besonderheit der Kunst zu exponieren, führt Dewey auf der Ebene der Phänomene jene Trennung zwischen eigentlich Imaginativem und bloß Physischen in der Eigenschaft und Wirkung des Dings wieder ein, die er zuvor für den allgemeinen Charakter der Erfahrung kritisiert hatte<sup>179</sup>. Auch wenn Dewey das Ästhetische der Erfahrung verallgemeinert, dreht sich der ästhetische Zirkel in Sachen ästhetischer Selbstbestätigung im Kreis, insofern volle Vergegenwärtigung der Erfahrung weiterhin nur in künstlerischer Präsentation zur Geltung kommen. Auch mit Dewey geht es um *Kunst als Erfahrung* nicht um Erfahrung als Kunst.

Was aber heißt es, von ästhetischer Erfahrung auf Alltagsebene zu sprechen; in Hinsicht auf »kreative Demokratie« und nicht bloß Kunstproduktion?

„*Immer langsam voran.* - Rennen auf der Straße hat den Ausdruck des Schreckens. Es ist schon das Stürzen des Opfers nachgeahmt in seinem Versuch, dem Sturz zu entfliehen. Die Haltung des Kopfes, der oben bleiben möchte, ist die des Ertrinkenden, das angespannte Gesicht gleicht der Grimasse der Qual. Er muß geradeaus sehen, vermag kaum zurückzublicken, ohne zu straucheln, als säße im Nacken der Verfolger, dessen Antlitz erstarren läßt. Einmal rannte man vor Gefahren, die zu verzweifelt waren zum Standhalten, und ohne es zu wissen zeugt davon noch, wer dem enteilenden Autobus nachläuft. Die Verkehrsordnung braucht mit wilden Tieren nicht mehr zu rechnen, aber sie hat das Rennen nicht zugleich befriedet. Es verfremdet das bürgerliche Gehen. Die Wahrheit wird sichtbar, daß es mit der Sicherheit nichts Rechtes ist, daß man wie stets nur den losgelassenen Mächten des Lebens, wären es bloß Vehikel, entkommen muß ...“<sup>180</sup>

Muß man Adorno heißen, um in der alltäglichen Szene morgentlicher Hatz nach dem öffentlichen Verkehrsmittel, mehr als nur den Ausdruck der Pünktlichkeit zu sehen? Warum nicht in gestauter Autoschlange einsamer aber frischrasierter Männer im Blechpanzer die zwanghafte Kanalisation der Produktivkräfte erblicken? Liegt es so fern, in der langen Reihe schulischer Noten, wie sie unter jedem Zeugnis als Meßlatte

---

178.) ebd., S. 320

179.) Diesen Aspekt von Deweys Arbeit zum Erfahrungsbegriff habe ich im Abschnitt „Von der Erkenntnis“ diskutiert.

180.) Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. a.a.O., S. 212

der Möglichkeiten aufgereiht sind, eine Streckbank aus mittelalterlichen Folterkammern zu vermuten - Erziehung eben, oder im Stadtplan amerikanischer Städte, die quadratisch, handhabbare Vereinzelung ihrer Bewohner. Was erfährt der aufmerksame Leser des Satzes: „Für den Bedeutungstransfer von nicht-assertorischen zu assertorischen Sprechhandlungskomponenten ist es wichtig, daß die illokutionären und expressiven Bestandteile schon propositional durchstrukturiert sind“, wenn er spontan verunsichert ist, ob es sich um die Bedienungsanleitung für Zweikomponentenkleber handelt oder um die Programmieranleitung eines Internetsystems?

Wolfgang Welsch gibt in seinem Aufsatz „Zur Aktualität ästhetischen Denkens“<sup>181</sup> eine Beschreibung Peter Sloterdijks wieder, die von einer ästhetischen Erfahrung am Detail zu einer Gesamtdeutung unseres gegenwärtigen Sozial- und Weltzustandes vordringt. Sloterdijk erkennt in einer Rolltreppe in einem Einkaufszentrum, auf der zu festlichem Anlaß eine Trachtenkapelle immer wieder herauf und runter fährt, während sie Blassmusik spielt, das Symbol unserer Kultur: Während wir meinen, unabhängig und autonom zu handeln und in differenzierter Könnerschaft die Welt zum erklingen bringen, findet die Bewegung und Weltgestaltung doch als technisches perpetuum mobile unter unseren Füßen, das heißt unterhalb unseres Wahrnehmungshorizonts statt. Sowohl Sloterdijks als auch Adornos nutzen zu ihren Reflexionen das, was Dewey als spezifisch ästhetisches Moment für den Charakter einer »Denkerfahrung« angenommen hat: „das Material einer Erfahrung, die zu einer intellektuellen Schlußfolgerung führt, besteht aus Zeichen und Symbolen.“<sup>182</sup> Was Dewey »Denkerfahrung« nennt, meint Erfahrung in Hinsicht auf theoretisches Wissen. Das ästhetische dieser Erfahrung liegt darin, daß sie der wahrgenommenen Situation einen übertragenen Sinn zuspricht. Sloterdijk sieht und erfährt nicht die Funktionsweise der Rolltreppe, sondern ihren Zeichencharakter, der auf den Zustand der Kultur verweist. Das Verhältnis zwischen Sinneseindruck und Interpretationsgehalt ist in allen Beispielen, die genannt wurden, rhetorisch, obwohl sie alle die Wahrnehmung alltäglicher Situationen betreffen: Metaphorisch wird die Notenreihe zur Streckbank, allegorisch das Rennen auf der Straße zum Bild der Gesellschaft oder symbolisch die Rolltreppe zum Sinnbild einer kulturellen Situation. Ästhetisch heißt in diesem Zusammenhang nicht mehr speziell auf die Kunst bezogen. Es orientiert sich nicht am Gegenstand der Wahrnehmung, sondern am Charakteristikum eines spezifisch gearteten Wahrnehmens.

Welsch spricht im Kontext dieser symbolisch konnotierten Interpretationsformen von Wahrnehmungsdaten von der Begriffstradition des Ästhetischen. Der griechische Begriff »*aisthesis*« meint Wahrnehmung im allgemeinen und ist nicht auf Kunst-

---

181.) Wolfgang Welsch: Zur Aktualität ästhetischen Denkens. in: Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1993

182.) John Dewey: Kunst als Erfahrung. a.a.O., S. 50

wahrnehmung im besonderen fixiert. Gleichwohl geht es auch Welsch nicht um *aisthesis* bzw. allgemeine Wahrnehmungsmuster. Er spezifiziert diese Wahrnehmung als ein Wahr-nehmen, das sich vom bloßen *Sinnes*wahrnehmen insofern unterscheidet, als das es ein *Sinn*wahrnehmen ist<sup>183</sup>. Die Sinnproduktion im Wahrnehmungsprozeß ist laut Welsch in vier Schritte zu unterteilen: „Stets stellt eine schlichte Beobachtung den Ausgangspunkt und die Inspirationsquelle alles Folgenden dar. Von ihr aus bildet sich dann zweitens - imaginativ - eine generalisierende, wahrnehmungshafte Sinnvermutung. Diese wird anschließend reflexiv ausgelotet und geprüft. Daraus resultiert schließlich eine Gesamtsicht des betreffenden Phänomenbereichs, die durch ästhetische Grundierung mit reflexivem Durchschuß gekennzeichnet ist.“<sup>184</sup> Diese, in der Wahrnehmung aufgehobene Sinnproduktion, die den Wahrnehmungsgehalt generalisiert, ist die Erweiterung der bloßen Sinneseindrücke, die aus ihnen Erfahrung macht. Welsch meint Erfahrung nicht Wahrnehmung. Diese nun aufgrund der symbolischen Imagination ästhetisch zu nennen, hat sich dem im Zusammenhang mit Kant diskutierten Problem zu stellen: Die Grenze von »direkter« Erfahrung und »übertragener« Erfahrung ist so variabel, wie der Charakter das vorgängigen Wissens bzw. die Form der »Welterschließung erster Ordnung«. Was hier ästhetisch meint, ist das Moment der Verschiebung von normalen Wahrnehmungs- und Interpretationsmustern allgemeiner Wahrnehmungsdaten; das Moment der Differenz, weswegen Erfahrungen dieser Natur Differenzerfahrungen zu nennen sind.

Welsch bleibt jedoch in Bezug auf die Sloterdijksche Denkungsart nicht bei der Identifikation der *Sinn*-wahrnehmung bzw. Differenzerfahrung stehen.

Er spricht von ästhetischem *Denken*. Sowohl bei Sloterdijk als auch bei Adorno ist subjektive Erfahrung nicht individualistischer Selbstzweck, sondern aufklärerisch orientierte Basis eines innovativen Denkens. Welsch nennt dieses Denken explizit ästhetisches Denken, sofern Wahrnehmungen für seinen Vollzug ausschlaggebend sind „und zwar sowohl als Inspirationsquelle wie als Leit- und Vollzugsmedium.“<sup>185</sup> Die Brisanz dieser Definition verbirgt sich in der impliziten Annahme, daß Denken nicht bloß bezüglich seiner Quellen variiert, sondern von seinem inhärenten Charakter her unterschiedlich strukturiert ist. Die Rede von ästhetischem Denken legt die Annahme von unterschiedlichen Formen des Denkens selber nahe, welches sich in ästhetisches, theoretisches, moralisches usw. aufschlüsselt.

In der Charakterisierung des ästhetischen Denkens spricht Welsch „von der assoziativen Lockerheit eines Gedankengewebes, vom polternden Stil eines Unver-söhnlichen, von Nietzsches Meisterschaft im Setzen von Gedankenstrichen“<sup>186</sup>.

---

183.) vgl. Wolfgang Welsch: Zur Aktualität ästhetischen Denkens. a.a.O., S. 48

184.) ebd., S. 49

185.) ebd., S. 46

186.) ebd., S. 47

Adornos Diktum im Hinterkopf, daß Denken immer identifizieren heißt und Begriffe immer stabile Ordnung produzieren, lassen die Vorstellung einer „Lockerheit eines Gedankengewebes“ problematisch erscheinen, zumindest dort, wo es sich begrifflich niederschlägt. Insbesondere wo Welsch selber von „reflexiver Kontrolle“ und „Stabilisierung des Bildes“<sup>187</sup> spricht, das heißt im Bereich des „reflexiven Durchschuß“ ästhetischer Wahrnehmung und Erfahrung, liegt die Vermutung nahe, daß auch vermeintlich ästhetisches Denken der Geste des identifizierenden Zugriffs nicht entkommt. Nietzsches Meisterschaft im Setzen von Bindestrichen gedenkt vielmehr der Ordnung des begrifflichen Denkens ein, indem er die *Lücke* bezeichnet, als daß er ihr entkommt. Sloterdijks »Durchschuß« ist mehr als ein solcher, wo innerhalb der Sinnstiftung über die Erfahrung des Rolltreppenbildes, dessen Symbolik in begrifflicher Denkarbeit auf gesellschaftliche Situation bezogen und diese identifiziert wird. Sloterdijk formuliert theoretisches Wissen, das dem intellektuellen Zugriff aus gesellschaftliche Phänomen dienen soll. Wenn Welsch schreibt, „die entscheidenden Gehalte [des ästhetischen Denkens, A.H.] sind von Grund auf ästhetisch signiert und bleiben es; vor allem können sie durch Reflexion nicht substituiert werden.“<sup>188</sup> Doch weil ästhetische Signatur die wahrnehmende Sinnproduktion meint, das heißt Erfahrung, reformuliert dieser Satz nur das Diktum von Kant, daß alle unsere Erkenntnis in der Erfahrung beginne. Jenseits des Versuchs die Bedingungen von Erfahrung a priori zu bestimmen, ist die Signatur des Denkens nicht anders als erfahrungsgrundiert zu denken. Kant veranschlagt für das empirische Denken: „Das Postulat der Möglichkeit der Dinge fordert also, daß der Begriff derselben mit den formalen Bedingungen einer Erfahrung überhaupt zusammenstimme. Diese, nämlich die objektive Form der Erfahrung überhaupt, enthält aber alle Synthesis, welche zur Erkenntnis der Objekte gefordert wird.“<sup>189</sup> Während Welsch von der ästhetischen Form der Erfahrung spricht und ästhetisches Denken anhand ihrer annimmt, folgt Kant der »objektiven Form der Erfahrung« und schließt in ihren Anschluß auf empirisches Denken. Beider Arbeit des Denkens orientiert sich an der spezifischen Synthesis, die in der Erfahrung angelegt ist. Das Denken unterscheidet sich in Bezug auf die Inhalten, weil die Erfahrungsgehalte unterschiedlich sind, auf deren Grundlage gedacht wird. Daß in dieser Operation der Typ des Denkens jeweils unterschiedlich ist, leuchtet zumindest auf dieser Stufe der Überlegung nicht ein. Aus dem Versuch das Denken aus normalisierten Konstellationen zu befreien, greift die Rede von einer spezifischen und ganz anderen Form seiner unnötigerweise über die notwendigen Modifikationen bezüglich des Denkprozesses hinaus. Die These von der eigenen Qualität eines ästhetischen Denkens, das befähigt, die assoziativ, offene Dynamik der Differenzerfahrung einzufangen und zur Erkenntnis zu bringen, wäre

---

187.) ebd., S. 50 (Hervorhebung von mir)

188.) ebd., S. 55

189.) Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. a.a.O., S. 267

die verwirklichte Utopie Adornos, »das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen«. Adorno hat die Utopie im Konditional belassen und statt dessen die Dialektik und die Konstellation vorgeschlagen. Das Denken des Widerspruchs oder in Konstellationen entgeht nicht seiner Natur des identifizierenden Zugriffs, es ist keine andere Form des Denkens, sondern es relativiert sich selber aus dem Wissen um seine Struktur. Das assoziativ Lockere stünde vor dem Differenzdenken, wie der Bindestrich seine Grenze nur als leeres Zeichen bezeichnet. In dieser Hinsicht war der Begriff des Differenzdenken gemeint: Als Denken, das, von innovativen Erfahrungen ausgehend, sich in der Transformation hält und nicht als Synthese von Erfahrung und Denken. Die Plötzlichkeit der Differenzerfahrung ist mit der stabilisierenden Denkarbeit nicht in einer gelungenen Dialektik zu versöhnen. Es scheint also eine Konstruktion sinnvoller zu sein, die innovative Erfahrung zumindest systematisch von der Arbeit des Denkens trennt. Was mit dem Begriff des Differenzdenkens angesprochen wird, ist die Aufmerksamkeit auf die Modi des Erfahrens. Der Rahmen dieser Arbeit kann eine weitere Erörterung der Rationalitätsproblematik nicht geleistet werden.<sup>190</sup>

Eine kleine Denkoperation leitet zum nächsten Abschnitt über: Setzt man für den, von Welsch im Modell ästhetischen Denkens veranschlagten, dritten und vierten Schritt anstelle der reflexiven Prüfung eine praxeologische Prüfung des Erfahrungsgehaltes, das heißt ein experimentelles Ausprobieren seiner in Handlungsvollzügen, so erhält man in seinem Ergebnis statt der stabilisierten Gesamtsicht mit »reflexiven Durchschuß« eine praktische Lebensform desjenigen, der erfahrend die Welt neu erschlossen hat. Differenzerfahrung ist nicht nur Grundlage zu Denkoperationen, sondern auch zu Handlungsform. Für die *Praxeologie* einer zeitgenössischen Ethik war dementsprechend Denken und Handlung veranschlagt worden.

## Kreative Handlung

Um den praxeologischen Aspekt in Bezug auf Handlungsweisen zu diskutieren und die Grundlage der Differenzerfahrung für praktisches Wissen zu verdeutlichen, gilt es noch einmal zu den Ästhetiken von Seel und Bohrer zurückzukehren. Sie schlagen die Kunst für die Vermittlung von Erfahrungsgehalten vor. Dieser kommunikationstheoretische Aspekt kann zugleich handlungstheoretisch reformuliert und entästhetisiert werden.

Sowohl Seel als auch Bohrer verstehen Kunst nicht bloß als Vergegenwärtigung bzw. Antizipation von Erfahrungsgehalten, sondern auch als Medium deren

---

190.) Es ist anzunehmen, daß Wolfgang Welsch in seinem neuen Buch „Vernunft“, sich über den Vorschlag zum »ästhetischen Denken« hinaus, mit diesem Thema auseinander gesetzt hat. Dieses Buch liegt mir zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht vor.

intersubjektiver Kommunizierbarkeit. Mit dieser Perspektive geht es nicht mehr um die Selbsterfahrung als Fremderfahrung zum Zwecke der Gegenwärtigkeit des erfahrenden Subjekts in Bezug auf seine eigene Erfahrung bzw. die nachvollziehende Erfahrung der Fremderfahrung zum Zwecke ihrer Antizipation für das einzelne lesende Subjekt, sondern um den Austausch über Erfahrungsgehalte zwischen Subjekten. In der Diskussion um die Möglichkeiten eines theoretischen Wissens aus den Gehalten der Differenzerfahrung, wurde deren begriffliche Kommunizierbarkeit und argumentative Prüfbarkeit unter Bedingungen der Transformation des Denkens, wenn schon nicht für vollständig einholbar, so doch für annähernd antizipierbar gehalten. Differenzerfahrung ist für Differenzdenken begrifflich reformulierbar unter den Bedingungen eines Bewußtseins um die Fehlbarkeit dieser Übersetzungsarbeit.

Die Fehlbarkeit im Übertragen von ereignishafter und innovativer Erfahrung ins Medium des Begriffs, ist jedoch immer wieder Ausgangspunkt der Diskussion über die Tragfähigkeit der Sprache als Erkenntnismedium. In Anlehnung an Wittgenstein diskutiert Seel dieses Problem der Vermittlung von Erfahrungsgehalten.

Problematisch wird die vergewissernde Kommunikation von Erfahrungsgehalten nämlich dort, wo das Besondere oder der Ereignischarakter der Erfahrung im allgemeinen und identifizierenden Charakter der Sprache unterzugehen droht. Wo Begriffe Teil einer allgemein verständlichen Sprache sind, können sie das Innovative, das Noch-nicht-gedachte aufgrund dieser allgemeinen Struktur nicht eindeutig kommunizieren. Mit Wittgenstein verwirft Seel die Perspektive auf diskursive Vermittelbarkeit von Erfahrungen als unbefriedigend und verweist gleichzeitig auf das Ziel seiner Untersuchung: „Was man nicht sagen will und kann, das läßt sich oft noch zeigen.“<sup>191</sup> Das Nichtkommunikative ereignishafter Erfahrung soll, so Seels These, in der Präsentation von Kunst wiederholbar und damit vermittelbar sein. Das ästhetische Urteil begegnet der Kunst als Übersetzungsarbeit von nicht-kommunizierbaren Erfahrungsgehalten. Ästhetische Objekte werden zum Medium nonverbaler Kommunikation. Das semantische Zeichensystem wird durch das symbolische ersetzt, das insofern angemessener ist, als daß es selber schon auf der Ebene nichtbegrifflicher Erfahrbarkeit operiert. Kommunikation ist die Menge gemeinsamer Erfahrungen anhand eines Kunstwerks, wie sie die Menge der Betrachter entspricht.

Daß in der nicht-kommunizierenden Kommunikation der Kunstwerke ihre Wahrheit liegt, hing für Adorno mit dem Charakter von Wahrheit zusammen. Jede Identifikation des sinnstiftenden Begriffs mußte an ihr zerbrechen, weil Wahrheit immer mehr ist, als die Grenze des Begriffs umreißen kann. Die Sprache der Kunstwerke ist dem entgegen in sich gebrochen, weil sie das Ding nicht eingrenzend bezeichnet,

---

191.) Martin Seel: Die Kunst der Entzweiung. a.a.O., S. 136

sondern in symbolische Bedeutungsräumen umkreist. Je weniger das Symbol festzulegen ist, desto wahrer der Diskurs, weswegen Adorno die Musik für das wahrhaftigste aller Kommunikationsmittel hielt. Obwohl er sich auf Adorno beruft, geht es Seel nicht um diese kommunikative Nichtkommunikation. Zum einen gilt Seels Interesse dem Erfahrungsgehalten, nicht der Wahrheit, vor allem aber stellt das Kunstwerk für ihn, gerade wegen seines komplexen und verstehbaren Zeichencharakters, das angemessene Verständigungsmedium dar. Seel zielt auf das Produktive künstlerischer Vermittlungsarbeit, nicht auf unerreichbare Wahrheit in passiver Kontemplation.

Tatsächlich steht auch mit dem Begriff der Differenzerfahrung die Frage nach intersubjektiver Vermittelbarkeit dieses Erfahrungstyps zur Disposition, soll Differenzerfahrung nicht exklusiv und unkommunikativ an das innovative, aber sprachlose Potential Einzelner gebunden bleiben. In Hinsicht auf eine kreative, politische Kultur, deren Basis die innovative und transformierende Differenzerfahrung oder Welter-schließung sein soll, kann diese nicht in der erfahrenden „black-box“ einzelner Individuen verbleiben. Sie ist auf intersubjektive Vernetzung angewiesen. In der Vermittlung und Bestätigung verstärkt und verwirklicht sich Erfahrung.

Doch sind armselig und kommunikationslos jene, die das Museum meiden? Der an Wittgenstein angelehnte Satz, „was man nicht sagen will und kann, daß läßt sich oft noch zeigen“, und der berechtigt auf die Lücken in begrifflicher Kommunikation verweist, kann in einer anderen Weise verstanden werden, als Seel es vorschlägt. Nicht alleine die Präsentation der Kunst weist auf innovatives Erfahrungspotential und zeigt es darin einer Menge von kunstgeneigten Individuen, so daß diese das Ereignis vorgeführt bekommen, zeigend auf es verweisen können und sich darin ihres gemeinsamen Erfahrungsgehalt versichern. Innovatives Erfahrungspotential artikuliert sich vor allem in Handlungsformen und dem Verhalten von Individuen, die Differenzerfahrungen gemacht haben. Handlungen weisen, sofern sie die Geste und Tat verwirklichter Erfahrung der Differenz sind, auf das Ereignis der Erfahrung. Denjenigen, die Differenzerfahrungen machen erschließt sich die Welt im Vollzug der Erfahrung in anderer Weise und es steht zu vermuten, daß sie aufgrund des innovativen Erfahrungsgehalts sich auch anders verhalten und in der Sprache der Gestik diese zu vermitteln suchen. Die Kommunizierbarkeit einer Differenzerfahrung finge bei der allgemeinen Lesbarkeit des mimischen Ausdrucks von Staunen und Wundern an, setzte sich über überraschende und unerwartete Handlungsweisen fort und käme zu Formen von angeeigneter Subjektivität, die einem experimentellen und kreativen Impuls folgten. Diese Effekte ereignishafter Erfahrungen sind im intersubjektiven Raum les- und interpretierbar. Seel hingegen verwirft diese

Möglichkeit zeigender Kommunikation im alltäglichen Handlungsspielraum agierender Subjekte mit dem Verweis auf die Unsicherheit ihrer Interpretation: „Nicht alles, was im Verhalten eines Subjekts zum Ausdruck kommt, wird von ihm zum Ausdruck gebracht; all das, was wir – in wohlwollender Muße, ästhetischer Wahrnehmung, szientifischer Akribie, haßerfüllter Beobachtung – an seinem Benehmen als bedeutsam vergegenwärtigen können, kann derjenige, der sich vor den Augen seiner Betrachter so gibt, in souveräner Vergegenwärtigung zu verstehen geben.“<sup>192</sup> Doch gilt dieses Urteil nicht gleichermaßen für das Kunstwerk? Gibt es einen Künstler, der alles an Ausdruck bewußt in sein Werk gelegt hat, was an diesem erfahren werden kann, ohne sich den Vorwurf der Eindimensionalität gefallen lassen zu müssen? War es Adorno, der das Werk für klüger als den Künstler befunden hat? Bleibt den Protagonisten in Seels kleiner Erzählung über die Lust und Leid der Vermittlung besonderer Erfahrungen tatsächlich nur das Gedicht von Octavio Paz, um sich zu verständigen? Ist die Verständigung übers Gedicht nicht mit dem naiven Glauben an eindeutige Interpretierbarkeit von Kunstwerken erkaufte. Nur wenn Anton und Eduard in diesem eloquent ästhetischen Diskurs, der unendlich voraussetzungsvoll ist, zur gleichen Interpretation kommen, werden sie meinen, sich zu verstehen, ohne je genau zu wissen, ob diese Verständigung nicht Produkt einer Illusion ist. Ist der Wahnsinn nur beim Lesen von Nietzsches Texten erfahrbar? Wäre es nicht vielleicht erfahrungsträchtiger sich den Wahnsinnigen selber zu nähern, sich auf ihr Gestammel, ihre absurden Haltungen, ihre plötzlichen Anfällen und schweigenden Stunden einzulassen? Ihre Gesten und Taten sind die wahrzunehmende Realität ihrer Erfahrungen. Die symbolische Ordnung der Gesten des Wahns zu entziffern heißt ohne Garantie auf die Wahrheit der wahnsinnigen Erfahrung rückzuschließen. Dieses Unterfangen ist unsicherer noch als die Hermeneutik, die sich den stammelnden Worten eines wahnsinnig werdenden Nietzsche nähert. Und doch ist der Wahnsinn selber in seiner körperlichen Anwesenheit, Gegenstand der Erfahrung und nicht seine schon übertragene Form in der Literatur. Erfahrung ist in gelebtem Leben wirklicher und kommunizierbarer als in kontemplativer Ästhetik. Diese Kritik gegenüber Seels und auch Bohrs Fixierung auf Kunstwerk wendet sich vor allem gegen ihren Ausschluß von weniger elitärer Kommunikationsmedien. Das Vorrecht des Kunstwerks, wie sie es vertreten, zeugt mehr von dem Versuch der Rettung ihres Forschungsgegenstandes, wobei sie ihn überstrapazieren, als daß sie bemüht sind, eine demokratische Lösung des Kommunikationsproblems zu finden.

Mehr noch als in der Kunst, wo Innovation, gerade mit der Avantgarde, zur notwendigen und erwarteten Requisite geworden und zugleich deren Lesbarkeit von

---

192.) ebd., S. 151



aufwendigen Vorbedingungen bestimmt ist, sichert die Praxis der Handlung die Vermittlung von Erfahrungsgehalten und zugleich deren unausweichlicher Direktheit. Auch wenn anhand von Gesten, Taten und Mimik nicht immer schon ein direkter Zugriff auf den Gehalt der Erfahrung möglich ist, so artikuliert diese Praxis mindestens die Tatsache von Andersheit und die Intention zur Vermittlung dieser. Die kommunikative Relevanz des Verhaltens oder von Handlungen wird systematisch unterbewertet, wo sie bloß als performative Verlängerung des eigentlich propositional orientierten Sprechakts verstanden wird. Handlungen zeigen nicht nur ostensiv, sondern stellen, ebenso wie ein Kunstwerk, symbolisch zur Schau. Wie das Werk sind sie potentiell Grundlage einer weiteren und bestätigenden Erfahrungen durch den Betrachter oder Mitakteur. Die Verkörperung des Erfahrungsgehalts durch die Seins-, Handlungs- bzw. Verhaltensweise von Individuen bzw. der handelnde Verweis auf die Tatsache einer ungewöhnlichen Erfahrung ist das Material einer Erfahrung am Ort des Betrachters, wie es das gestaltete Material des Kunstwerks ist. Nur das dem Betrachter die Grundlage des Verständnisses durch soziale Praxis schon mitgegeben ist und nicht durch kunsthistorische Studien erst mühsam erworben werden muß. Dieser Effekt verstärkt sich im Gegensatz zur distanzierten Kontemplation anhand der Kunst dadurch, daß Handlungen von Individuen im gemeinschaftlichen Umfeld immer auch direkt die Seinsweise ihrer Umgebung beeinflussen. Der Betrachter ist immer auch Mitakteur und sieht sich gezwungen, Stellung zu beziehen. Dieser kämpferische Aspekt von Interaktionsformen provoziert die forcierte Form der Auseinandersetzung, die innovative Erfahrungen in Form einer korrespondierenden Erfahrung beim Betrachter kommuniziert. Diese praktische Kommunikationsarbeit garantiert nicht den Verständigungsakt über Inhalte, was im übrigen auch kein Kunstwerk vermag, sie sichert jedoch mehr, als das Werk die Vermittlung überhaupt der Tatsache von gemachten Erfahrungen. Es liegt die Annahme nahe, daß über den handelnden Kommunikationsraum primär Erfahrungsgehalte ausgetauscht werden und zwar unter Berücksichtigung der Alltäglichkeit dieser Tatsache einerseits und der intersubjektiven Vernetzung andererseits. Der handlungstheoretische Ansatz nimmt die interaktive Gewebestruktur des Sozialen und seine Erfahrungsflüsse ernst. Was faktisch angenommen wird, läßt sich normativ zu einer ethisch motivierten Handlungstheorie der Kreativität wenden, wo die normalisierende Dynamik von Reaktionsmustern auf Handlungsabweichungen erkannt ist. Obwohl Handlungs- und Verhaltensmuster Zeichen für die Kommunikation oder das schlichte Gelebtsein von innovativen Erfahrungen darstellen, gilt die allgemeine Lesarbeit dieses körperlichen Zeichensystems primär der Renormalisierung solcher Verhaltensversuche. Das

innovative Potential bzw. das Medium seiner Kommunizierbarkeit wird ausgegrenzt und stirbt unter dem Zwang zur Normalität.

Der kreative Aspekt von Handlungsformen, die auf innovative Erfahrungen antworten, versucht sich zugleich an deren Vermittelbarkeit und gedenkt dem Aspekt des Neuen ein. Differenzerfahrungen müssen innovative Handlungs- und Verhaltensreaktionen folgen, wo deren Gehalte kommuniziert werden sollen. Das Moment des Innovativen auf der Ebene von Handlungsweisen beinhaltet den kreativen Impuls. Kreativität meint auf die Kunstproduktion bezogen, die Fähigkeit zu neuen Ausdrucksformen zu kommen und Material in einer noch nicht dagewesenen Weise zu gestalten. Kreativität in Bezug auf die Handlungsweisen meint in Anlehnung an das künstlerische Vorverständnis zu diesem Begriff, die Fähigkeit Möglichkeiten und Formen des Handlungsspielraums innovativ zu erweitern und tätig auszuprobieren. Der normative Aspekt einer Handlungstheorie der Kreativität wäre einerseits diese Fähigkeit zu betonen und in verstärkender Absicht an sie zu appellieren und andererseits auf der Seite des betrachtenden oder betroffenen Umfeld eine Offenheit im Rezeptionsverhalten einzuklagen. Das Leben und die Verhaltensweise der anderen ist wie ein Kunstwerk zu betrachten, ohne dessen lebensfremde Distanz mitmachen zu müssen. Das Plädoyer ginge in Richtung einer nicht instrumentell orientierten Betrachtungs- und Interaktionsweise gegenüber dem Geschehen des Alltäglichen und seiner innovativen Impulse. Die distanzierte Betrachtung innerhalb der Ästhetik ist in alltäglichen Zusammenhängen in die Haltung der Offenheit gegenüber dem, was einem widerfährt, umzumünzen. Kommunizierbarkeit von Erfahrungsgehalten im Zeichencharakter der agierenden Körper anzusprechen, bedeutet sie auf der Seite der Betrachter als akzeptiert vorauszusetzen. Das Credo für Toleranz ist Grundlage einer kreativen und demokratischen Kultur, der die Innovation neuer Welterschließungen und transformierter Handlungsformen im intersubjektiven Zusammenspiel fruchtbarer Gegenstand der Auseinandersetzung ist. Als Ausdruck von Erfahrungen der Differenz sind kreative Handlungsweisen als Aktionsform gegen Normierungsmuster zu verstehen.

Im Rahmen dieser Arbeit kann auf die Relevanz einer Handlungstheorie der Kreativität nur verwiesen werden<sup>193</sup>. In einer ausführlichen Arbeit zu diesem Thema, die an dieser Stelle nicht zu leisten ist, könnte die Doppeldeutigkeit des französischen Begriffs »expérience« als Grundlage des Zusammenhangs von Erfahrung, Innovation und Handlung begriffen werden. »Expérience« meint sowohl Erfahrung, als auch Experiment, das heißt sowohl die erschließende Wahrnehmung von Welt, als auch die ausprobierende Tätigkeit in ihr. Die Klugheit der Sprache über die Komplexität von

---

193.) vgl. dazu, Hans Joas, Die Kreativität des Handelns. Frankfurt/M. 1992

Handlung und Erschließung zeigt sich auch am englischen Begriff »to realise«. Auch in diesem Fall artikuliert sich eine semantische Gleichzeitigkeit von »realisieren«, das heißt sinngebend wahrnehmen, und »verwirklichen«, das heißt formgebend tätig sein. Interessant ist vor allem die französische Wendung, sofern im semantischen Feld des Experiments, als aktive Seite des Begriffs, schon der innovative Charakter dieser Tätigkeit ausgedrückt ist. Das experimentelle Handeln bewegt sich im unstrukturierten Raum von Möglichkeiten, sofern das Experiment etwas ausprobiert, was nicht dagewesen ist. Die Kreativität ist darin die vielseitig orientierte Kraft, welche das Experiment in unterschiedliche Richtungen lenkt. Kreativität ist dort gefordert, wo jenseits von bekannten Mustern anderes versucht werden soll.

Die Durchsetzung der Differenzerfahrung orientiert sich auf der Ebene von Handlungsweisen ebenso am innovativen Impuls, wie auf der Ebene des Denkens. Was dort die transformierende Bewegung im konstellativen Denken war, ist hier Bewegung in kreativen Handlungsweisen. Praktisches Wissen und theoretisches Wissen schmiegen sich dem Erfahrungstyp an und bestätigen, reformulieren und transformieren in ihrer praktischen Arbeit seinen Gestus. Vor dem Hintergrund dieser Annahmen ist nicht nur erfahrende Erschließung und reflexive Prüfung zusammenzudenken, wie Dewey es für den Bereich der Ästhetik vorschlägt, sondern zu diesen Aspekten gesellt sich der Bereich gestaltender Tätigkeit. Die Komplexität der drei Bereiche ist für die Ästhetik relevant, wie für das Verständnis innovativer und experimenteller Alltäglichkeit.