

Literatur und Wissensordnung

Wer in der Literatur eine spezifisch philosophische Wissensordnung vermutet, muss zunächst daran erinnert werden, dass er sich mit dieser Frage nicht auf dem Boden der Literaturwissenschaft, sondern auf dem Boden der Philosophie befindet. Das Prekäre hierbei ist, dass die Frage mit dem *antiphilosophischen* Gestus auftritt, es gelte etwas zu behaupten, was die Literaturwissenschaftler allein angehe. Die Frage nach Wissen, Wissensordnungen und epistemischer Begründung von Wissen, ja nach der Wissenschaftssynthese überhaupt aber ist eine genuin philosophische, auch nach dem vermeintlichen „Ende der Philosophie“ (Heidegger). Es ist die Philosophie, die die Einteilung der Wissenschaften seit jeher bestimmt hat, die im Streit der Fakultäten Frieden geschaffen hat, die die Systematik der Enzyklopädien festlegte, sie als Wissenschaftslehre methodisierte – und dies schon seit der Antike und nicht erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, als die sogenannte Zwei-Kulturen-Debatte (Charles Percy Snow 1959) zu einer Ausdifferenzierung wissenschaftlicher Systeme in die Natur- und Geisteswissenschaften (und zur Hermeneutik als einer Hilfsdisziplin) führte. Wenn heute von einer Ordnung der Literatur im Unterschied zur Ordnung der Philosophie gesprochen wird, wird diese Tradition ausgeblendet – oder stark verkürzt.

1. Platons Abkehr von der Dichtkunst

Bei Platon besteht der Ursprung der Philosophie in der Abkehr von der Dichtung und deren Verbindung zum Mythos. Diese Abkehr wird durch ein Paradigma in Gang gebracht, das fortan die „strengen“ Wissenschaften, wie die Mathematik, auf den Plan ruft, ein Paradigma, das durch *Genauigkeit* gekennzeichnet ist. Alain Badiou, der französische Kritiker des post-strukturalistischen Denkens, hat in einem kleinen Aufsatz mit dem Titel *Was ist ein Gedicht und wie denkt die Philosophie darüber?* gezeigt, dass Dichten zwar auch ein Denken ist, aber keines, „das durchdringt“, das, wie das philosophische Denken, durch seine von der Mathematik vermittelte Diskursivität ein verknüpfendes und deduzierendes Denken ist. Mit der Geburt der Philosophie ist eine Abkehr von der Dichtung verbunden, deren Denken von der Philosophie nicht gedacht werden kann, da es „sich als Denken nicht ausmachen oder separat darstellen lässt“ (Badiou 2001, 30). Platon hatte in seiner *Politeia* die Dichtung nicht deshalb aus dem idealen Staat ausgeschlossen (*Politeia* III, 386a-403c und X, 595a-608c), weil sie – nach einem landläufigen Fehlurteil – in doppelter Instanz zur Idee steht, da sie als zweite Nachahmung der ersten Nachahmung, die die Sinnenwelt ist, den (falschen) Schein nur verdoppelt, sondern weil sie ein *unmittelbares* Denken ist und ein *unmittelbares* Bild der Wahr-

heit wiedergibt, das eine illusionäre und sakrale Wirkung entfacht. Aufgabe der Philosophie sei es dagegen, die Wissenschaften zu *denken*. Gerade darin besteht seit Platon ihre überragende Bedeutung. Philosophie ist seitdem ein Metadenken, ein Denken des Denkens (des „Mathems“, wie Alain Badiou sagt), und wird damit zu *dem* Ort, wo allein darüber entschieden werden kann, was *Wissen* ist. Sie „kann nur in Gang kommen, kann sich der politischen Realität nur dann bemächtigen, wenn sie die Autorität des Mathems [der Wissenschaftlichkeit, d.V.] an die Stelle des Gedichts setzt“.

Dieser Ausschluss ist entscheidend; er sorgt dafür, dass die Dichtung in ihrer phantasmagorischen Wirkung, die kein Metadenken zulässt, über ihr Wissen nicht in der Weise verfügen kann, wie die Philosophie, gleichwohl aber nach ihm fragt. Sie ist, indem sie nach Ihrem Wissen fragt, auf die Philosophie, wie auf einen Doppelgänger angewiesen, den sie zugleich aber auch immer wieder abweist mit dem Argument, dass dessen ‚Wissen‘ ihr nicht, ja niemals gerecht wird. Alain Badiou hat dieses intrikate Verhältnis von Philosophie und Dichtung mit Bezug auf Jaques Lacan (Lacan 1991, 150) als *hysterisch* bezeichnet: „Philosophie und Kunst sind in der Geschichte gleichermaßen miteinander verkoppelt wie es nach Lacan der ANALYTIKER und die HYSTERIKERIN sind. Wie man weiß, kommt die Hysterikerin zum Analytiker und sagt: »Aus meinem Mund spricht die Wahrheit, ich bin *da*, und du, der du das Wissen besitzt, sag mir, wer ich bin.« Und man errät, wie auch immer die sachkundige und subtile Antwort des Analytikers ausfallen wird, die Hysterikerin wird ihn wissen lassen, dass es damit noch nicht getan sei, dass ihr *da* sich dem Zufall entziehe, dass wieder von vorn begonnen werden müsse und es noch viel Arbeit sei, ihr zu gefallen. Wodurch sie das Ruder übernimmt und Herrin über den Meister wird. Und genauso ist die Kunst immer schon da und richtet an den Denker die stumme und funkelnde Frage nach ihrer Identität, ist jedoch durch ihre ständige Erfindungsgabe und Metamorphose von allem enttäuscht, was der Philosoph über sie aussagt“ (Badiou 2001, 7f.).

Man kann den Streit zwischen der Genauigkeit des Denkens und der Vagheit der Dichtung besonders im Skeptizismus des platonischen Sokrates verfolgen. Sokrates hat immer das vage, unbestimmte Denken zum Dialogpartner, sei es – wie in Platons *Politeia* – in der Gestalt eines Sophisten bzw. Rhetors (*Trasymachos*) oder eines Dichters (*Polemarchos*, der sich auf den Dichter *Simonides* beruft). Sokrates selbst ist ja keineswegs unwissend. Die Ironie in diesen Dialogen besteht darin, dass die Einsicht in das philosophische *Nichtwissen* (Aporia) gegenüber dem vermeintlich Wissenden gerade *die* Methode des Denkens ist, die zur Genauigkeit anhält. Indem sie (ironisch) ein Scheinwissen abbaut, kommt gerade das wahre und ge-

naue Wissen zum Vorschein und mit ihm die spezifisch platonische Form des *Gnothi seauton* [Γνώθι σαυτόν, Erkenne Dich selbst]. Der Ironie des Philosophen entspricht dabei auf der Seite des Dichters immer die Hysterie. Beides sind verschwiegene Haltungen, die aber aufeinander verwiesen sind. Wo sie einander erkennen, lösen sie sich auf. In dem bedeutungsvollen, erotischen Moment, wo der Schüler und der Lehrer sich erkennen, da gehen sie – wie in allen sokratischen Dialogen am Schluss – auseinander. Entscheidend bei der platonischen Konstellation von Kunst und Philosophie ist nicht die schroffe Gegenüberstellung eines „tanzenden Wahnsinns“ der Künste zu dem „vernünftigen Bewusstsein“ der Philosophie, sondern die Abhängigkeit beider voneinander, unter der Bedingung, dass es allein der Philosophie überlassen bleibt, sich in der ironischen Freiheit des Denkens neu auszurichten. Dieses Denken ist kritisch gegen den (ästhetischen) Schein der Künste gerichtet, dem es überhaupt kein Wissen oder irgendeine Wahrheit konzidiert. Platon ist als Begründer der Philosophie ein hervorragender Kenner der Künste gewesen. In seiner Vision von einem idealen Staat aber sind allein die Militärmusik und das Volkslied von der Verbannung ausgenommen.

Ich überschlage Aristoteles, der hinsichtlich der Frage, worin ein spezifisches Wissen der Dichtung mit dem Wissen der Philosophie konkurrieren könnte, (mit Ausnahme der Tragödie) nichts wesentlich Neues bringt. Die Opposition, die er 40 Jahre später in seiner *Poetik* (335 v. Chr.) einführt, verlagert sich; es ist nun die Opposition zu den Geschichtswissenschaften, von deren faktenbezogenen Wissen sich der Poet dadurch unterscheidet, dass er nicht das, „was wirklich geschehen *ist*, sondern vielmehr, was geschehen *könnte*, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit (*eikos*) oder Notwendigkeit (*anankaion*) Mögliche“ (Aristoteles: *Poetik* 9, 1451 a36-38 bzw. Aristoteles 1994, 29). Damit ist eine Aufwertung der Dichtung gegenüber der Geschichtsschreibung verbunden (des Allgemeinen gegenüber dem Besonderen), nicht jedoch gegenüber der Philosophie. – Ich überschlage auch die Renaissancepoetik und die barocke Topik, die eine Fundgrube für Problemkonstellationen sind, die erst im 17. und 18. Jahrhundert aufbrechen (wie ‚Geschmacksurteil‘, ‚Künstleringenium‘, ‚Paragone‘), indem sie neue Wahrnehmungsmöglichkeiten erproben und die Erkenntnisleistung der Sinne aufwerten, ohne sich dabei von der Gegnerschaft des logifizierenden Denkens beeindruckt zu lassen. Der Begriff des Schönen ist bei Cusanus, Ficino, Pico della Mirandola, Giogio u.v.a.m. aber noch abhängig von der platonischen Tradition, so, wie die gesamte abendländische Philosophie – nach einem Bonmot von Whitehead – eine Kette von Fußnoten zu Platon ist. Ich überschlage auch Heideggers Blick auf die Tradition. Heidegger hat bekanntlich umgekehrt mit dem Entstehen der platonischen Philosophie die Philosophie der Seinsvergessenheit

bezieht und im Gegenzug die Vorsokratiker als Denker des Daseins bestimmt, da sie noch ein unmittelbares Verhältnis zum Sein und das heißt zur Wahrheit hätten. Behauptet man allerdings, dass „das Heilige in der mythischen Quelle der Dichtung“ bewahrt werde, „weil ihm die Verborgenheit von Präsenz als esoterische Rede über das Sein vertraut war“ (Badiou 1989, 18), entkoppelt man das Entstehen der Philosophie von dem Entstehen der exakten Wissenschaften. – Entscheidend für die weitere Klärung des Verhältnisses von Philosophie und Dichtung ist das grundlegend ironische bzw. kritische Verhältnis, das der Philosoph als Wissenschaftslehrer gegenüber der Dichtung und den Künsten *in der Ästhetik* einnimmt. Ich bin damit bei meinem zweiten und dritten Schritt (denn nur beide zusammen sind für das Entstehen einer modernen Ästhetik verantwortlich), der *sinnlichen Erkenntnis*, wie sie – philosophisch – in Baumgartens *Aesthetica* (1750) zuerst gedacht wird und der Kunstautonomie, wie sie – philosophisch – in Kants *Kritik der Urteilskraft* (1789) danach gedacht wird.

2. Baumgartens *Aesthetica* als Kompensationswissenschaft

Alexander E. Baumgarten hat in seiner *Aesthetica* von 1750 den Gedanken von der Repräsentationskraft der Seele im Anschluss an das Leibnizsche Theorem von der Seele als *miroir vivans ou image de l'universe* auf die Sinnlichkeit appliziert und damit ihre besondere, aber konfuse Erkenntnis aus der Botmäßigkeit gegenüber der distinkten Verstandeserkenntnis befreit und zum Fundament der künstlerischen Erkenntnis erklärt. Dieser Vorgang ist außerordentlich bemerkenswert, ist es doch die Logik selbst, die hier zu einer Parallelwissenschaft, nämlich einer ‚Logik ohne Dornen‘ (vgl. Feger 1993) greift. Die Ästhetik wird als *nachgeborene Schwester der Logik* (*Aesthetica* § 13) am Modell der Logik entwickelt. Die Logik, die als methodologisches Organon einer bloß rationalen Erkenntnis ihren Wahrheitsanspruch durch den Ausschluss der Sinnlichkeit erwirbt (*Quid enim est abstractio, si iactura non est?* vgl. *Aesthetica* § 560), erfordert als Komplement eine Lehre von der *sinnlichen Erkenntnis*, die, ebenso methodisiert wie die Logik, diesen Ausschluss kompensiert.

Dies alles hat seine Vorgeschichte: Schon Descartes war in seiner frühen Methodenschrift *Regulae ad Directionem ingenii* (1628) neben der methodischen Orientierung am Verfahren der mathematischen Analysis auch noch für eine *intuitive* Form der Erkenntnis eingetreten. Diese kompensiert den Wirklichkeitsverlust der formalen Erkenntnis, indem sie auf eine nichtformale Weise die Aufmerksamkeit des Verstandes auf die Gegenstände und die sie versinnlichenden Zeichen zurücklenkt. Der materiale Weltbezug der Vernunft sollte hier durch eine Verbildlichung seiner Begriffe, d.h. durch eine technisch-geometrische Phantasie, auf-

rechterhalten bleiben. Gian Battista Vicos *Scienza Nuova* (1725) sucht in den Auswirkungen dieser Tradition nach einem neuen Verhältnis von Philosophie und Philologie, das als *nova critica* die Reichhaltigkeit einer ursprünglichen Imaginationskraft des Geistes allmählich wieder herstellen will. Die Philologie avanciert bei ihm in den Rang einer Komplementärwissenschaft zur Philosophie.

Doch erst Baumgarten geht einen Schritt weiter, indem er nun die Dichtung mit in die Philosophie einbezieht, da sie ihm die reinste Verkörperung der sinnlichen Erkenntnis ist. Bereits in seiner dichtungstheoretischen Magisterschrift *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) (dt. *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*) hat er das Gedicht als eine *vollkommene sinnliche Rede* begriffen. Deren Bestandteile sind: sensitive Vorstellungen, deren Verknüpfungen, Wörter und artikulierte Laute, die aus Buchstaben als ihren Zeichen bestehen (§ 6). In der vollkommenen sinnlichen Rede sind die Zeichen Relationen von sinnlichen Vorstellungen, die außer Einheit und Zusammenhang eine möglichst große Mannigfaltigkeit aufweisen müssen. Die Idee von Schönheit als „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ ist hier vorgedacht, behält aber zunächst noch neben ihrem anthropologischen Status (Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis: „Aestheticis finis est perfectio cognitionis sensitivae (...), § 14, Aesthetica) den ontologischen Status (Erscheinung der Vollkommenheit des geordneten Weltzusammenhangs bzw. *nexus rerum*: „Perfectio phaenomenon seu gustui latius dicto obsevabilis, est pulcritudo“, § 662, Metaphysica). Erst Kant wird mit der Formel von der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ nur noch als Begriff der formalen, aber subjektiven Zweckmäßigkeit im ästhetischen Reflexionsurteil zulassen.

Doch bevor es zur Transformation der Ästhetik in der kritischen Erkenntnislehre Kants kommen konnte, musste die Ästhetik als der rationalen Erkenntnis äquivalent ausgewiesen sein, ohne dass deren Komplementarität allein durch einen metaphysischen Wahrheitsbegriff (*analogon metaphysikon*) verbürgt sein durfte. Hier ist es Baumgartens Begriff des *analogon rationis* gewesen, der den Leibnizschen Monismus unterwanderte. Wird nämlich die sinnliche Erkenntnis als *analogon rationis* der logischen gedacht, so ist die Umklammerung des metaphysischen Wahrheitsbegriffs gefährdet. Unter dem Blickwinkel der Kompensation werden die ineinander verschränkten Wahrheitsbegriffe von logischer und intuitiver Erkenntnis – konsequent weitergedacht – *beide* metaphysisch defizient. Wo sie nur noch in funktionaler Abhängigkeit zueinander stehen, erhalten sie hinsichtlich eines *möglichen Objekts vollkommener Erkenntnis* eine nur noch relative Wahrheitsbedeutung (da sonst in einer Seele zwei

verschiedene monadische Ordnungen miteinander konkurrieren müssten; vgl. Simon 1998). Die Ästhetik, die – als kritische Instanz zur logischen Erkenntnis etabliert – deren Defizienz kompensieren soll, setzt Sinnlichkeit und Vernunft selbst in ein kritisches Verhältnis. Sie wird, folgerichtig weitergedacht, zur kritischen Erkenntnistheorie, d.h. in Abkehr vom dogmatischen Begriff der Metaphysik zur Selbstbegründung der Metaphysik aus dem Grunde ihrer Möglichkeiten.

Kants Kritikbegriff ist dieser Tradition verpflichtet – zumindest indirekt. Die Ästhetik ist ihm nicht mehr nur Analogon des Verstandes, sondern der Verstand ebenso Analogon der Ästhetik. Die Regeln „der einen [dienen] jederzeit dazu (...), die der andern zu erläutern“, schreibt Kant anlässlich seiner Logikvorlesung von 1765/66, in der er die Logik mit beständigem Blick auf die *Kritik des Geschmacks, d.i. die Ästhetik* vorträgt (Kant Akad.-Ausg. II, 303-313). Als Katalysator dieser Umkehrung dient der Kritikbegriff. In der *Kritik der reinen Vernunft* beantwortet er diese Umkehrung des Wahrheitsbegriffs durch die Ästhetik (vgl. Röttgers 1975, 22) mit dem großangelegten Projekt, „(d)ie Grenzen der Sinnlichkeit *und* der Vernunft“ (Kant Akad.-Ausg. AA X, 132) zu bestimmen. Die Sinnlichkeit, der Baumgarten in seiner *Aesthetica* erstmals einen eigenständigen Erkenntnisstatus beimisst, wird im kritischen Erkenntnisbegriff zur *reinen Sinnlichkeit* transformiert.

3. Kants ästhetisches Reflexionsurteil

Der philosophische Skeptizismus Kants, der ja auch eine abgewandelte Form des Agnostizismus ist, ist so der nächste Schritt bei der Herausbildung einer modernen Ästhetik, weil hier Subjektivität nicht, wie im ironischen Gestus nur als negative Freiheit in Erscheinung tritt (wie im philosophischen Skeptizismus des sokratischen Denkens), sondern sich das Subjekt seiner Subjektivität [als einem philosophischen Problem] überhaupt erst bewusst, mithin *kritisch* wird. Die Frage nach dem Wissen des Subjekts wird zum Problem der Erkenntnistheorie und von der Beantwortung abhängig gemacht, wie (synthetische) Urteile *apriori* möglich sind. Das ist eine komplexe Materie, in deren Konsequenz aber – ich verkürze – die Ursachen für eine neue philosophische Grundwissenschaft liegen, die es in den zweitausend Jahren vorher nicht gab – der Ästhetik.

Für Kant nämlich zerfällt der Bereich der Urteile in objektive und subjektive Urteile. Objektive oder logische Urteile liefern, wenn sie wahr sind, Erkenntnisse. Diese können prinzipiell von jedermann nachvollzogen werden, was wiederum voraussetzt, dass sie sich auf objektive Sachverhalte der öffentlichen Welt beziehen. Die Urteilskraft ist hierbei *bestimmend*. In ei-

nem subjektiven Urteil wird dagegen die Vorstellung (wovon auch immer) auf das Gefühl der Lust und Unlust bezogen, und das heißt, es dient dazu, einen subjektiv-privaten Sachverhalt auszudrücken. Diese Wendung im Urteil ist eine Wendung von der *bestimmenden* Urteilskraft zur *reflektierenden*. – Ein subjektives Urteil ist dann ein ästhetisches, wenn es sich durch eine Vorstellung auf die Bestimmung des Subjekts und seines Gefühls bezieht. Im ästhetischen Urteil findet also keine Bestimmung des Objekts statt, sondern eine Thematisierung dessen, was man das sich-selbst-fühlende-Subjekt nennen kann („Lebensgefühl“; Kant Akad.-Ausg. *KdU*, V, 204). Es ist ein Urteil, das angibt, wie sich ein Subjekt in seinem Verhältnis zu irgendwelchen Sachverhalten der Welt fühlt – nicht, wie es sie bestimmt. Wichtig hierbei ist zu sehen, dass es nicht um das Gefühl geht, das wir anhand bestimmter Dinge bekommen und damit quasi empirisch überprüfen können; sondern um ein Gefühl in einem viel ursprünglicheren Sinne, nämlich um ein Selbstgefühl/Lebensgefühl, d.h. eine Instanz der Selbstwahrnehmung, die Kant auch, weil – wie er sagt: „es ihm an einem Ausdruck mangelt“ – *Sinn* nennt. Auf der Ebene des ästhetischen Urteils – und nur dort – sind wir in der Lage, den Sinn unserer Lebensbezüge und -verhältnisse zu beurteilen, allerdings auf eine Weise, die „gar kein Erkenntnisstück werden kann“. Alles Erkennen ist ein Erkennen von etwas (dem Gegebenen) als etwas (als Fall einer antizipierbaren Form oder Regel). Diese so charakterisierte Erkenntniskonzeption macht es unmöglich, das ästhetische Urteil als Erkenntnisleistung anzusehen, denn das Schöne in Natur und Kunst kann nicht als Fall einer schon bekannten Regel angesehen werden. Es macht sich vielmehr umgekehrt – gerade in seiner Einmaligkeit und Individualität geltend. Poesie wird damit der Philosophie als das andere ihrer selbst gleichgestellt. Kant schreibt in der *Kritik der Urteilskraft* über die „Einteilung der schönen Künste“: „Der Dichter kündigt bloß ein unterhaltendes *Spiel* mit Ideen an, und es kommt doch so viel für den Verstand heraus, als ob er bloß dessen Geschäft zu treiben die Absicht gehabt hätte“ (*KdU* B 205). Die Dichtkunst ist als eine andere Art der Erkenntnis der Philosophie gleichgeordnet – ein Burgfrieden, der sich von selbst nur so lange zu fügen scheint, wie keine der beiden Seiten sich in das Geschäft der anderen einmischt.

Diese Sinnbezüge, die durch das ästhetische Urteilen artikuliert werden, lassen sich aber nun in Wissensbestände überführen. Allerdings in Wissensbestände, die nicht in Konkurrenz zum Wissensbegriff der Philosophie stehen, da sie weder einen empirischen Bezug aufweisen (keine Nachahmungen sind) noch allgemeine Regeln mitteilen, die sich auf die Formen der Anordnung und Verbindung empirischer Erkenntnisse richtet. Sie haben vielmehr einen heuristischen Charakter, insofern sie Auskunft darüber geben, wie sich der Mensch zu seinen

epistemisch begründeten Wissensbezügen – und das heißt auch zum Experimentieren mit sich selbst – existenziell in Beziehung setzt. Das ästhetische Urteil ist seit der *Kritik der Urteilskraft* der Bedeutungsrichtung des Erkenntnisurteils entgegengesetzt. Es geht in ihm darum, wie ein Subjekt anlässlich eines Objekts *über sich selbst* und wie es durch die Vorstellung dieses Objekts – im Fall des Schönen – *affiziert* oder – wie im Fall des Erhabenen – *bewegt* wird. Nicht mehr das Belehren (*docere*), Unterhalten (*delectare*) und Bewegen (*movere*) ist der Zweck der Dichtkunst (in der Tradition der Aristotelischen und Horazschen Poetiken), sondern das operierende Spiel mit Möglichkeiten, das dem *erkennenden* Individuum verschlossen bleibt, da es sich nur selbstbezüglich, mithin kritisch dort äußert, wo die Ordnung sinnvoller, d.h. zweckmäßiger Bezüge des Menschen verlorengehen. Gerade wegen dieser reflektierenden Richtung der Bedeutungszuschreibungen aber bedarf es nun auch der Deuter und Interpreten, die ihrerseits die sprachlichen Bilder in Erkenntnisse überführen. Mit dem Entstehen der Ästhetik und der Einsicht in die Wissensbestände von Sinnbezügen professionalisieren sich die Ausdeuter dieser Erkenntnisse in der neu entstehenden Kaste der Literaturwissenschaftler und Philologen. Die moderne Hermeneutik hat hier ihre Geburtsstunde. Der kantische Kritikbegriff, den Friedrich Schlegel zu einem philologischen Kritikbegriff transformiert und der als *Kritik der Kritik* werkkonstituierend wirken soll, ebenso auch die Idee eines ‚artistischen Fichtesierens‘, die für den poetischen Ansatz der Frühromantiker konstitutiv ist, sind Konsequenzen dieser Umkehrung der Bedeutungsrichtung in der Erkenntnis. Dass Philosophie eine Philologie sei und die kritische Methode – so Friedrich Schlegel in den *Philosophischen Lehrjahren* – zugleich philosophisch und philologisch zu sein habe, ist zunächst der romantischen Prioritätsverschiebung (von der sokratischen Ironie bzw. Philosophie zur romantischen Ironie bzw. Poesie) geschuldet. In der Folge dieser Prioritätsverschiebung wird Poesie selbstreflexiv. Als Transzendentalpoesie ist sie nunmehr „Poesie und Poesie der Poesie“ (Schlegel), wodurch sich der hermeneutische Anspruch auf Angemessenheit so grundlegend ändert, dass er nur noch als „ewiges Werden“ vorgestellt werden kann, wohingegen die hermeneutische Maxime vom Besserverstehen das progredierende Element des universalpoetischen Anspruchs wird. Hermeneutik als Kritik – diese Idee ist wegweisend bis zu Gadammers Hermeneutikkonzept.

4. Die Vorrangstellung der Poesie

Nicht von ungefähr avanciert die Dichtung in Deutschland ab 1750, also in einer Zeit allgemeiner Aufklärung, zu einem Medium, das nicht mehr der moralischen oder religiösen Er-

bauung dient, sondern das Spielräume eröffnet, weil es ‚den Begriff des in sich selbst Vollen-
deten‘ (Karl Phillip Moritz) vermittelt, das exzentrische Verhältnis des Verstandes zur Natur
aufhebt oder im Spiel der Erkenntniskräfte ein *neues* Subjekt erfordert, nämlich den Men-
schen, sofern er *ganz* Mensch ist (Friedrich Schiller). Mit dem Studium und der Rezeption der
kantischen Ästhetik gerät ein Kunstbegriff in den Blick, der einen utopischen Gehalt besitzt
und von fundamentaler Bedeutung für die Verwirklichung des Menschseins ist. Im Spieltrieb,
dessen Gesetzlichkeit Schiller an Kants freiem Spiel der Erkenntniskräfte (Kant Akad.-Ausg.
V, 217) studiert, wird der Begriff der Menschheit vollendet. Es ist diese Verbindung von Phi-
losophie und Dichtung bei Schiller, aus der sich wesentliche Impulse für die Entstehung des
Deutschen Idealismus herleiten (vgl. Safranski 2004, 389). Die idealisierende Tätigkeit der
Kunst wird zum geheimen Agenten der Philosophie – bis schließlich, bei Schelling, die Kunst
zum Organon und Dokument der Philosophie erhoben wird, weil sie einen Wahrheits- und
Erkenntnisanspruch einlöst, der Vorrang gegenüber dem begrifflichen Denken hat. Die Ästhe-
tik, die bei Kant noch als ‚diensthabende Fundamentalphilosophie‘ (Odo Marquard) auftrat,
wird im Deutschen Idealismus zu einer Erkenntnisinstanz, die ein *absolutes* Wissen zu ver-
mitteln weiß. Damit hat sich das Verhältnis von Kunst und Philosophie aber nun nahezu ver-
kehrt. Die *Philosophie* ist nun in der Position der Hysterikerin, die von der Kunst Antworten
auf Fragen verlangt, die sie selbst nicht zu geben weiß, zugleich aber in ihrem Anspruch auf
Genauigkeit und Wissenschaftlichkeit an dem Nichtwissen der Kunst auch kein Genüge fin-
det.

Das Eigentümliche der Romantik besteht darin, eine philosophisch-literarische Doppeler-
scheinung zu sein, in der sich das Verhältnis von Poesie und Philosophie geradezu umkehrt:
Die Poesie steht nach dieser Revolution des Geistes *über* der Philosophie: Sie vermag, noch
das vor das Bewusstsein zu bringen, wovon die Philosophie zwar als von ihrem Höchsten
redet, von dem sie aber auch zugleich weiß, dass und warum sie es erkenntnismässig nicht
packen kann (Frank 1989). Diese Prioritätsverschiebung hat langfristig große Konsequenzen.
Sokrates‘ Skeptizismus, die ehemals auf dem Nichtwissen basierende Philosophie, mutiert –
in der Philologie Nietzsches – zum ästhetischen Sokratismus: Erkenntnis besteht nicht darin,
dass man aus der Höhle der Erscheinungen zur Wahrheit emporsteigt, sondern im Eintauchen
in die dunkle Ungeschiedenheit des dionysischen Rausches. Das ist die Umkehrung des
Wahrheitsverständnisses, nämlich der Wahrheit dort näher zu sein, wo man sie nicht ganz
erfasst. Wo schließlich der Tod des Subjekts verkündet wird, ist dieser Sokratismus nicht
mehr philosophisch, sondern voll und ganz ästhetisch geworden. Eine Literatur, die sich unter

dieser Konstellation gegenüber der Philosophie zum „Gegendiskurs“ aufschwingt, betreibt dann (nur noch) eine Archäologie des Wissens (Foucault 1971, 76).

In eins damit wird der Anspruch des Wissens auf Wahrheit depotenziert: Nietzsche, der in der Philosophiegeschichte paradigmatisch für eine „Götzendämmerung“ steht, die – mit dem Hammer philosophierend – die Hohlheit der Metaphysik zum Klingen bringt, verkündet die Einsicht, dass der Götze Wahrheit seine Herrschaft auf dem Grunde der Lüge errichtet.

„Wahrheit ist eine Art von Irrtum, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben kann.“ Nietzsche stellt den „Trieb zur metaphysischen Wahrheit“ infrage, indem er das Problem umkehrt: „Wahrheit ist geboren aus dem Vergessen, Erkenntnis entsteht aus der Verlogenheit – denn das rätselhafte X des Dings an sich bleibt ewig unerkennbar.“ Die Gesellschaft, die sich über den verbindlichen Gebrauch der Metaphern einigt, damit das Zusammenleben der Menschen friedlich gelingt, verpflichtet die Menschen „wahrhaftig zu sein, d.h. nach einer festen Konvention zu lügen.“ Damit aber setzt die *Dekonstruktion* des traditionell-philosophischen Diskurses ein, die bei Deleuze und Derrida im 20. Jahrhundert und vermittelt durch Nietzsche ihre Blüten treibt, um die Hermeneutik des Sinns zu überwinden.

Weltanschauungen werden durch Romane vermittelt und Kriege durch Medien gewonnen. Dieser *umgekehrte* Platonismus zitiert nun den Philosophen vor den Richterstuhl der Kunst, da die Methodisierung der Unwahrheit erfolgversprechender ist, als die der Wahrheit, ja der Ursprung der Täuschung im vernünftigen Subjekt selbst liegt.

5. Das Beispiel Musil

Alfred Freiherr von Berger, als Professor für Ästhetik an der Universität Wien ein von Hofmannsthal bewunderter Lehrer, begrüßte am 2. Februar 1896 das Erscheinen der unter dem Titel *Studien über Hysterie* gesammelten Fallgeschichten Josef Breuers und Sigmund Freuds in der Wiener *Morgen-Presse* mit den Worten: „Seltsames Zeichen der Zeit! Während unsere Poesie sich geflissentlich mit dem Anschein der wissenschaftlichen Strenge umgibt und sich mit Jodoform parfümirt, erröthet die Wissenschaft, wenn sie sich darüber ertappt, daß sie unwillkürlich der Poesie nahegekommen ist. [...] Die ganze Theorie ist eigentlich ein Stück uralter Dichterpsychologie.“

Robert Musil steht in der Tradition dieser Umwälzung der Wiener Moderne, als er seinen philosophischen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1942) schreibt, aber er versucht in ihm noch beiden Einflüssen – der Literatur und der Philosophie – Rechnung zu tragen, indem er ihren Gegensatz zum Vorteil beider aufheben will. Das setzt ihn deutlich ab von radikalen

Vertretern der „wissenschaftlichen Weltauffassung“, wie Ernst Mach, Rudolf Carnap oder Otto Neurath, die glauben, auf den Begriff Philosophie überhaupt verzichten zu können. Insofern ist er historisch gesehen ein Übergangsphänomen. „Dichtung vermittelt nicht Wissen und Erkenntnis“, schreibt er im (fallengelassenen) Vorwort zu dem Band *Nachlaß zu Lebzeiten* („Theoretisches zu dem Leben eines Dichters“), „aber: Dichtung benutzt Wissen und Erkenntnis (...) Ich glaube, die Unterscheidung wird sogar heute noch nicht genug beachtet und z.B., fast jedesmal ausser acht gelassen, wenn sich Forscher auf Dichter berufen, als sollten ihnen diese das Material oder eine fertige Vorstufe liefern“ (T 808). Aus dieser Unterscheidung entwickelt er einen dynamischen Rationalismus, der einerseits das als starr empfundene Prinzip der traditionellen Rationalität anzweifelt, andererseits aber den Mystagogen, die einen wahren „Kult des Irrationalen“ betreiben (Bergson, Maeterlinck) fern bleibt.

Auch diese Form der Rationalität kann man am besten mit dem Begriff „Genauigkeit“ beschreiben, die darin besteht, dass der Roman einen zwiespältigen Anspruch auf Rationalität erhebt. Da er das Irrationale nicht völlig ausklammern möchte, ja den herkömmlichen Gegensatz von Rationalität und Irrationalität tendenziell leugnet, will er sowohl im rationalen als auch im nicht-rationalen Bereich des menschlichen Erkennens Gültigkeit beanspruchen. Genauigkeit wird als ein Methodenbegriff angesehen, der für *alle* menschlichen Bereiche gelten soll. Der traditionelle Begriffs von Exaktheit, wie er in der Logik, der Mathematik und den Naturwissenschaften als Kriterium für Wissenschaftlichkeit fungiert, wird mit ihm verabschiedet, ja es wird mit ihm zu belegen versucht, dass die Frage nach Genauigkeit eine Frage nach einem Methoden- und nicht nach einem Geltungsbereich impliziert. Es gibt neben dem genauen Denken eben auch ein genaues Empfinden. Bis in den Wortgebrauch ist das bei Musil ausbuchstabiert: Wo Rationales und Irrationales nicht mehr getrennt sind, sondern sich nur noch graduell voneinander unterscheiden, bzw. als unterschiedliche Haltungen des Erkennenden verstanden werden, wird Rationales zum „Ratioiden“ und Irrationales zum „Nicht-Ratioiden“. Diese Umgestaltung trägt dem Umstand Rechnung, dass besonders im nicht-ratioiden Gebiet, das eine entscheidende Rolle für die Frage nach dem „rechten Leben“ spielt, ein Vernunftbegriff gebraucht wird, der den Mangel behebt, dass (irrationale) Erlebnisse nicht die Fähigkeit auslösen, über sie zu reflektieren: „Wir haben nicht zuviel Verstand und zuwenig Seele, sondern wir haben zuwenig Verstand in den Fragen der Seele“, sagt dazu Musil (GW 8, 1092).

Musil gehört zu jenen Schriftstellern, deren Anliegen es ist, mit dem Schreiben *genau zu denken*. „Dieses Buch“, notiert er 1932, „hat eine Leidenschaft, die im Gebiet der schönen Litera-

tur heute einigermaßen deplaziert ist, die nach Richtigkeit/Genauigkeit“ (GW 5, 1937). Das Geschriebene soll schließlich nicht nur schön sein, sondern es muss auch in einem höchsten Grade dem Kriterium von Wissenschaftlichkeit genügen. Es hört damit nicht auf, Literatur zu sein, um zur Philosophie zu werden. Im Gegenteil. Musil war davon überzeugt, dass diese Weise des literarischen Denkens eine spezifisch moderne Form der geistigen Bewältigung der Modernisierungskrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist.

Wissen kann als Prozess der Erfahrungsaufnahme (der Wissensbeschaffung), aber auch als Kenntnis von Zusammenhängen und Problemlösungen (der Wissenskoordination) verstanden werden. Irritierend dabei ist, dass diese beiden Ansprüche im literarischen Prozess des Romans von Musil bruchlos zusammengefügt werden. Die Neubestimmung der Dichtung als singulärer Denkart und zugleich als Wahrheitsverfahren charakterisiert Musils großen Roman. Sein Romansubjekt, Ulrich, ist ein romantisches Experimentalsubjekt, dessen Reflexionen nicht nur ein Wissen *vermitteln*, sondern das darüber hinaus mit diesem Wissen konstitutiv für die Erzählstruktur des Romans ist. So sind gerade diejenigen Romankapitel, die – reflektierend – mit dem poetischen Erzählduktus brechen, für die Romanhandlung Schlüsselstellen. Das Kapitel mit der Überschrift „Ein Kapitel, das jeder überschlagen kann, der von der Beschäftigung mit Gedanken keine besondere Meinung“ (GW 1, 111) hat, gehört paradoxerweise zu den wichtigsten. Ebenso die Kapitel, die von der „Utopie des exakten Lebens“ und der „Utopie des Essayismus“ handeln. Sie markieren nicht nur reflektorische Höhepunkte des ganzen Romans, die den Leser in seiner Ausdeutung des Geschehens intellektuell bereichern, sondern geben – über diese gedankliche Arbeit vermittelt – dem Handlungsfortschritt entscheidende Impulse. Das so vermittelte generische Wissen des Romans entlässt den Leser aus dem Interpretationszwang, also der Transformierung des literarischen Wissens in ein epistemisches. Die Romantiker hatten für dieses Verfahren den Begriff der *progressiven Universalpoesie* geprägt, weil sie den Roman für fähig hielten, sukzessive Kritik der Kritik zu sein. Musil orientiert sich an diesem Verfahren, will aber das Verhältnis von Philosophie und Poesie, zum Vorteil beider, in ironischer Schwebelage halten. Das Verlangen nach Erlebnissteigerung des Denkens und nach einer „Utopie der Exaktheit“ sind seine und Ulrichs Ziele. War die literarische Fiktion immer mit einem gewissen Grad an Unverbindlichkeit behaftet, das abstrakte Denken der Philosophie hingegen erfahrungsentlastet, avanciert hier Musils Dichtung zum Medium, ja zum Schema des Erkennens. Immerhin war Musil davon überzeugt, dass nur sein großer Roman in der Lage sei, eine historische Erfahrung zu vermitteln, die den Ausbruch des Weltkrieges hätte verhindern können. Ein Generalsekretariat der Genauigkeit und Seele

schwebt ihm vor, um den Anfang einer geistigen Generalinventur zu machen, zu der die Historiker nicht in der Lage waren. Zugleich empfindet er dabei eine tiefe Abneigung gegen die Vorstellung, dass seine Gedankenexperimente Gedanken an Gedanken fügen, als würde eine Leiter auf die nächste gestellt, „und die Spitze schwankte schließlich in einer Höhe, die weit entfernt vom natürlichen Leben war“ (GW 2, 594).

Wohin führt dieses Denken? Zunächst einmal muss man wohl sagen: Es macht Prozesse sichtbar, die sich in ihrer Ordnung nur nichtlinear verstehen lassen. Schon die Entscheidung Ulrichs zum Romanbeginn, sich „ein Jahr Urlaub vom Leben“ zu nehmen, präsentiert ein Handlungssubjekt, das sich völlig unheroisch aus allem zurückzieht („Man kann tun, was man will, es kommt in diesem Gefühl von Kräften nicht im Geringsten darauf an“) und dass sich dem Geschehen überlässt, indem es dieses nicht aktiv-handelnd, sondern *reflektierend* begleitet und vorantreibt. Fortan gestaltet sich der Romanverlauf nichtlinear durch Reflexionsfortschritte dieses imaginären Übergangswesens ‚Ulrich‘. Er repräsentiert das Denken in seinem praktischen Vollzug. Gerade deswegen wird jeder erzählerische Fortgang durch einen reflektorischen Fortschritt ausgelöst, wie auch umgekehrt jeder reflektorische Fortgang einen erzählerischen Fortschritt zur Voraussetzung hat. Musil hat in einem Interview 1926 (mit Oskar Fontana) auf die Frage, wo er seinen Roman in der zeitgenössischen Epik einordne, geantwortet: „Ich möchte Beiträge zur geistigen Bewältigung der Welt geben. Auch durch den Roman“ (GW 7, 942).

6. Zum Schluss

Bleibt zum Schluss die Frage, was aus der Philosophie wird, wenn ihr Anspruch von ehemals, zur geistigen Bewältigung der Welt beizutragen, in die Dichtung ausgewandert ist. Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten und wohl nur einer „Philosophie nach dem Ende der Philosophie“ zu konzederen. Ich vermute, dass die Philosophie nun für sich einfordert, was einst Sache der Dichtung war: zu Erfinden. Philosophie ist dann weniger das Lösen als das *Erfinden* neuer Probleme. Schließlich kommt es ja auch zunächst darauf an, die richtigen Fragen zu stellen, auf die Antworten gegeben werden sollen. Der philosophische Einfall kennzeichnet die aktuelle Philosophie. Und damit rückt sie nach einer langen Zeit der Agonie (hoffentlich) wieder in den Rang einer *prima philosophia*.

Slavoj Žižek, der slowenische Philosoph, hat einmal die Frage aufgeworfen, wie sich der wahre Philosoph heute überhaupt noch erkennen lasse: „Man sitzt im Cafe und wird aufgefordert: »Komm, wir diskutieren das aus!« Der Philosoph wird sofort sagen, es tue ihm leid,

er müsse los, und wird zusehen, daß er schnellstmöglich verschwindet“ – so Žižek. Man muss hier wohl hinzufügen, dass die Dichter heute sitzenbleiben, um zur geistigen Bewältigung der Welt beizutragen, während er, der Philosoph, allein in seinem Kämmerlein sitzt, und sich die Fragen ausdenkt, die jene diskutieren. Die Dichtung macht immer weiter – die Philosophie aber fängt immer wieder von vorne an.

7. Literaturnachweise

Aristoteles: Poetik. Übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.

Badiou, Alain/ Žižek, Slavoj: Philosophie und Aktualität. Ein Streitgespräch. Wien 2005.

Badiou, Alain: Kleines Handbuch zur Inästhetik. Aus dem Französischen von Karin Schreiner. Wien 2001.

Badiou, Alain: Manifest pour la philosophie. Paris 1989.

Feger, Hans: Logik ohne Dornen. Zum Zusammenhang von wissenschaftlicher Methode und sinnlicher Erkenntnis im 17. und 18. Jahrhundert. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Bd. 22, H. 2-3 (1993), S. 197-264.

Hegner, Cay: Erkenntnis und Freiheit. Der Mann ohne Eigenschaften als „Übergangswesen.“ München 1994.

Lacan, Jaques : L'envers de la psychoanalyse. Paris 1991.

Musil, Robert: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. v. Adolf Frisé. Hamburg ²1981.

[GW]

Musil, Robert: Tagebücher. Hg. v. Adolf Frisé, Bd. 1 u. 2. Reinbek 1976. [T]

Röttgers, Kurt: Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx. Berlin/New York 1975.

Safranski, Rüdiger: Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus. München 2004.

Simon, Ralf: Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1998.

Snow, Charles Percy.: Die zwei Kulturen. 1959. In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C. P. Snows These in der Diskussion. München 1987.