

Michael Makropoulos

BLUMENBERG UND DIE ONTOLOGIE DES ÄSTHETISCHEN GEGENSTANDES

I.

Man muß nicht unbedingt Skandalöses, aber man kann doch immerhin Bemerkenswertes und möglicherweise Belangvolles darin sehen, daß die „Disposition, das ästhetische Gebilde aus seinem Verhältnis zu ‚Wirklichkeit‘ zu legitimieren“, „in der Geschichte unserer ästhetischen Theorie“ bis weit ins 20. Jahrhundert hinein „niemals ernstlich verlassen worden“ ist. Kunst, Dichtung zumal, betonte Hans Blumenberg, sei stets entweder durch den „Bezug zu einer vorgegebenen Wirklichkeit – welcher Art auch immer“, oder aber als „Erzeugung einer eigenen Wirklichkeit“ bestimmt worden. Die dauerhafte Ausschließung einer dritten Möglichkeit, die es zumindest „rein logisch“ auch gab, nämlich die Möglichkeit, „aus der bezeichneten Antithese überhaupt herauszuspringen und die völlige Unverbindlichkeit des artistischen Gebildes“, also „seine Unbetroffenheit durch das Kriterium des Wirklichkeitsbezuges, festzustellen“, bleibt deshalb auch dann noch erklärungsbedürftig, wenn man einräumt, daß „der logische Katalog“ erfahrungsgemäß keineswegs „mit den historischen Möglichkeiten“ kongruiert.¹

Es gibt also auch in der Ästhetik das Prius der Wirklichkeit. Und nicht einmal der Verweis auf den „Absolutismus der Wirklichkeit“ erklärt die geradezu selbstverständliche und deshalb nicht weiter in Frage gestellte Wirklichkeitsbindung der Kunst in der ästhetischen Theorie. Denn die Zeitalter, in denen dieser Absolutismus unangreifbar war, weil „der Mensch die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand hatte und, was wichtiger ist, schlechthin nicht in seiner Hand glaubte“, sind gerade für die Moderne, die die Ästhetik erfunden hat, schließlich tiefste Vergangenheit.² Außerdem hätte die „völlige Unverbindlichkeit des artistischen Gebildes“ zum Inbegriff einer radikalen Idee ästhetischer Freiheit werden können, die selbst die Zweckfreiheit überstiegen hätte, auf der die moderne Autonomie der Kunst basiert. Das Kunstwerk wäre damit auch aus seiner Bindung an das Spiel befreit worden, auf die es immer dann verpflichtet wurde, wenn

¹ Hans Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik 1), München 1964, S. 9-27, hier S. 9.

² Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/Main 1979, S. 9.

zwar nicht sein Anspruch auf Legitimität, wohl aber sein Anspruch auf transsituative Bedeutung oder außerästhetische Wirkung in Frage gestellt werden sollte. Die Dissoziation von Kunst und Spiel hätte zudem die Möglichkeit eröffnet, die selbsteigene Qualität des ästhetischen Gegenstandes in einer Weise zu bestimmen, in der sich die ästhetische Praxis nicht auf die problematische Alternative von Arbeit und Spiel hätte einlassen müssen, um als künstlerische Arbeit gesellschaftlich relevant und kulturell anerkannt zu sein. Gegen die allzu große Nähe von Kunst und Spiel spricht aber noch etwas anderes. Spielen ist als „Entwurf einer anderen Wirklichkeit“ zwar ebenfalls eine kreative Tätigkeit, wie Heinrich Popitz erklärt hat. Aber es ist eine kreative Tätigkeit, die selbst bei höchstem Organisationsgrad im Unterschied zur Arbeit keinem Produktivitätszwang unterliegt. In der Freiheit von der Produktivität liegt denn auch „die eigentümlich bezaubernde Dimension des Spielens“. Denn das Spiel ist zwar eine durchaus „innovative Konstruktion von Realität“, aber diese „Gegenrealität“ ist zugleich die reale – und realisierte – „*Möglichkeit der Sinnlosigkeit*“. Das Spiel, so Popitz, ist die „Utopie einer sinnfreien Realität“. Und sein ‚Ertrag‘ ist gerade kein irgendwie sinntragender oder auch nur auf Sinn verweisender Gegenstand, sondern „erschöpft sich in der Erfahrung eines im Tun erfüllten Sinns“. Das macht das Spielen – das Andere der Arbeit – sowohl in der Perspektive produktivistischer Wirklichkeitsbezogenheit als auch in der Perspektive transsituativer Sinnintentionalität einerseits so attraktiv und verführerisch und andererseits so zweifelhaft und suspekt zugleich. Denn „spielend bringen wir nichts Bleibendes hervor, weder ein Werk noch ein neues Wissen“.³ Aber spielend, so möchte man ergänzen, erfahren wir den Wert der Unverbindlichkeit – nicht nur als Freiheit vom Produktivitätszwang, sondern vor allem als Freiheit vom Bedeutungsdruck. Genau dieser Erfahrung widerspricht das ästhetische Gebilde allerdings mit Entschiedenheit. Und es widerspricht dieser Erfahrung schon durch seine bloße Existenz als Kunstwerk und damit als Produkt – selbst dort, wo es nicht auf Wirklichkeit bezogen ist oder eine Wirklichkeit außer seiner eigenen Faktizität erzeugt –, weil es einen eigentümlichen Bedeutungsdruck ausübt, der sich unabweisbar in seiner konstitutiven Deutungsbedürftigkeit manifestiert.

Auf diesem Hintergrund läßt sich Blumenbergs Feststellung, daß der Wirklichkeitsbezug der Kunst „in der Geschichte unserer ästhetischen Theorie“ geradezu selbstverständlich und das Kunstwerk damit ontologisch etwas Abgeleitetes oder Sekundäres sei, das konsequenterweise der legitimatorischen Beglaubigung bedarf, als gegengeführte Frage nach der selbsteigenen Qualität und der spezifischen „Ontologie des ästhetischen Gegenstandes“

³ Heinrich Popitz: *Spielen*. Göttingen 1994, S. 28ff.

reformulieren, die nicht nur den „Absolutismus der Wirklichkeit“ in der Kunsttheorie, sondern auch die vielleicht falsche, auf jeden Fall aber eher anspruchslose Alternative von Realität und Fiktion hinter sich läßt.⁴ Und die These, die in den folgenden Überlegungen erhärtet werden soll, lautet dann: Eine logisch dritte Möglichkeit zwischen Wirklichkeitsbezug und Wirklichkeitserzeugung, die die Wirklichkeitsbindung der Kunst – so oder so – vermeidet ohne zugleich ihre Unverbindlichkeit zu behaupten, ist die Bestimmung des Kunstwerks als geradezu materiellen Inbegriff der Kontingenz. Blumenberg hat dies tatsächlich auf ausgesprochen komplexe Weise versucht, indem er den spezifischen Konstruktionscharakter des Kunstwerks aus der ebenso impliziten wie prinzipiellen Differenz des ästhetischen zum technischen Gegenstand entwickelte. Gleichzeitig hat er, diesseits dieser Differenz, das Bewußtsein der Kontingenz ins systematische Zentrum einer Genealogie des neuzeitlichen und noch modernen Weltverhältnisses gestellt. Das Motiv der Kontingenz zieht sich dem entsprechend, expressis wie impressis verbis, als roter Faden durch das Labyrinth seiner geistesgeschichtlichen, epochenanalytischen und anthropologischen Arbeiten. Und das legt es nahe, seine „Ontologie des ästhetischen Gegenstandes“ wenigstens versuchsweise in den historischen und systematischen Koordinaten zu rekonstruieren, die das Konzept der Kontingenz bereitstellt.

(...)

⁴ Hans Blumenberg: „Sokrates und das ‚objet ambigu‘. Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes“, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt/Main 2001 (1964), S. 74-111, hier S. 74.